Cavalo
Louco
Revista ° de ° Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 7 • Nº12 • Novembro 2012

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS ÓI NÓIS NA MEMÓRIA

Os DVDs

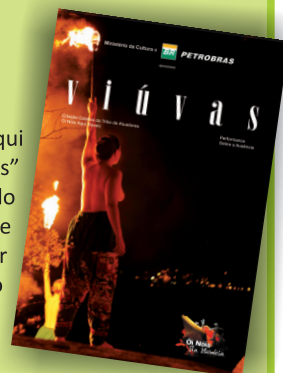
O AMARGO SANTO DA PURIFICAÇÃO

Fotografia, edição e finalização de Pedro Isaias Lucas

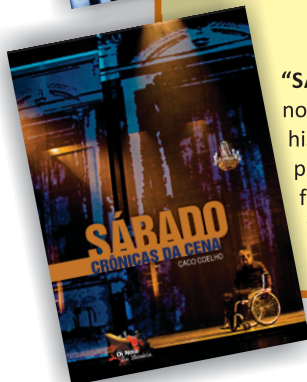
"O AMARGO SANTO DA PURIFICAÇÃO" é o registro audiovisual do espetáculo de rua da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz sobre a trajetória do revolucionário brasileiro Carlos Marighella. A encenação coletiva para Teatro de Rua conta a história de um herói popular que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. Marighella não abdicou ao direito de sonhar com um mundo livre de todas as opressões. Viveu, lutou e morreu por esse sonho. Utilizando a plasticidade das máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação cria uma fusão do ritual com o teatro dança. Através de uma estética "glauberiana", o Ói Nóis Aqui Traveiz traz para as ruas das cidades do nosso país uma abordagem épica das aspirações de liberdade e justiça do povo brasileiro. A encenação recebeu os principais prêmios do teatro gaúcho - Açorianos de Melhor Espetáculo, Melhor Produção, Melhor Figurino, Melhor Atriz (Tânia Farias) e Melhor Trilha (Johann Alex de Souza). Além das imagens filmadas em diversas paisagens do país que compõem o disco do espetáculo, o público pode assistir no disco de extras os depoimentos de Clara Charf (viúva), Carlinhos Marighella (filho), artistas, críticos, ativistas políticos e público em geral.

VIÚVAS - Performance Sobre a Ausência

Fotografia, edição e finalização de Pedro Isaias Lucas

"Viúvas - Performance Sobre a Ausência" faz parte da pesquisa teatral que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz vem realizando sobre o imaginário latino-americano e sua história recente. Partindo do texto "Viúvas" de Ariel Dorfman e Tony Kushner, dá continuidade à sua investigação da cena ritual, dentro da vertente do Teatro de Vivência. "Viúvas" mostra mulheres que lutam pelo direito de saber onde estão os homens que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil militar que se instalou em seu país. A Tribo optou por apresentar-se na Ilha das Pedras Brancas, também conhecida como Ilha do Presídio. A utilização deste espaço não-convencional para a encenação pretendeu estabelecer uma relação entre os sentidos do trabalho sobre o imaginário e a história recente da América Latina e as referências simbólicas, o registro emocional, os elementos de memória e o caráter institucional da Ilha do Presídio.

Os Livros

"ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ - A HISTÓRIA ATRAVÉS DA CRÍTICA" é uma seleção de críticas, organizada por Rosyane Trotta, que contam a trajetória de 34 anos do grupo teatral gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Rosyane Trotta, professora e pesquisadora teatral, abre o livro com um texto que analisa criticamente a história do grupo a partir da sua sede de trabalho - a Terreira da Tribo, lugar de criação, produção e encenação dos seus principais espetáculos. Em 1978, sintonizados com o teatro político que então acontecia em todo o mundo, jovens artistas do sul do Brasil levantaram a bandeira de um teatro convicto do seu poder de transformação social. Surgiu assim, em Porto Alegre, o Ói Nóis Aqui Traveiz, com um projeto estético e ideológico libertário baseado na tríade "paixão-utopia-anarquia". O leitor acompanha essa trajetória através das criticas publicadas em jornais e revistas nesse período.

"SÁBADO CRÔNICAS DA CENA" de Caco Coelho é a seleção e reunião de crônicas publicadas semanalmente no mais tradicional jornal diário da capital gaúcha, o Correio do Povo. Através destas crônicas conhecemos a história da cena gaúcha dos últimos anos, de 2008 a 2011, e a sua relação com o desenvolvimento social e político do nosso país. O autor é poeta, produtor e diretor teatral, e há mais de vinte anos faz arte. Caco Coelho fundou junto com Antônio Abujamra a Cia. Teatral Fodidos e Privilegiados no Rio de Janeiro na década de 1990. Estudioso da obra de Nelson Rodrigues, Bertolt Brecht e Shakespeare, atualmente é diretor da Usina do Gasômetro, principal centro cultural da cidade de Porto Alegre.

Acesse o site www.issuu.com/terreira.oinois/docs

SUMÁRIO

03 **Notas Sobre a Gestação e Permanência da Criação Coletiva**
Beatriz J. Rizk

ESPECIAL 09 **Entrevista com Ariane Mnouchkine**
Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo

13 **Medeia Vozes - Um Resumo do Comentário de Sonja Hilzinger**
Pascal Berten

CONEXÃO 17 **Palavras do Mestre Santiago García no Dia Internacional do Teatro**
Santiago García

magos do teatro contemporâneo 18 **Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali (TEC)**
Marília Carbonari

22 **Tópicos para um Debate Sobre o Centro Popular de Cultura (CPC) O Limite Tornado Impulso**
Paulo Bio Toledo

dramaTURGIA Brasileira 26 **As Sementes Lançadas por Gianfrancesco Guarnieri**

29 **Grupo Teatro Andante**
Ângela Mourão com a colaboração de Paulo Barcala

CRÍTICA 31 **Viúvas**
Jorge Arias

CRÍTICA 34 **Encontro de Presenças - O Espectador Cúmplice da Cena em A Bilha Quebrada**
Newton Pinto da Silva

36 **Teatro de Rua - A Arte de Inventar Novas Cores no Espaço Urbano**
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

42 **Carta ao Mais que Humano**
Rogério Lauda

44 **Fernando Peixoto**

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
2.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Ariane Mnouchkine, Ângela Mourão, Beatriz J. Rizk, Jorge Arias, Marília Carbonari, Newton Pinto da Silva, Pascal Berten, Paulo Barcala, Paulo Bio Toledo, Rogério Lauda, Santiago García e Valmir Santos.

Foto CAPA
Pedro Isaias Lucas

Fotos
As fotos das páginas 9, 11, 12, 13, 14, 31, 32, 33, 37 (abaixo), 38 e 40 (abaixo) são de Pedro Isaias Lucas. As fotos das páginas 36, 37 (acima) e 41 são de Claudio Etges. A foto da página 3 é de Elsa Estremadoyro, da 4 de Andrea Villarraga, da 6 de Miguel Rubio, da 40 (acima) de Rafael Ninno, da 42 é arquivo da Tribo, da 7 de Fidel Melquiades, da 8 de Carlos Baeza, da 17 de Daniél Gomez, da 18 de Nicolás. As pinturas da página 20 são da coleção de Pedro Rey. As fotos das páginas 22, 24 (acima) e 25 (abaixo) são do Acervo Funarte. As fotos das páginas 27 e 28 são de Hejo (Arquivo Multimeios/IDART). As fotos das páginas 34 e 35 são de Julio Appel. A foto da página 5 foi tirada do sítio eletrônico www.artesescenicas.uclm.es; da 21 de www.enriquebuenaventura.org; da 26 de www.revistaraiz.uol.com.br; e das 23, 24 (abaixo) e 25 (acima) de www.teatropolitico60.wordpress.com, e a foto da página 44 foi retirada do site brunofelin.com - Editora Imprensa Oficial.

ISSN 1982-7180

© A revista Cavalo Louco é uma publicação independente. Novembro de 2012.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358
Fones: 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

EDITORIAL

Caros leitores, nesta edição da Cavalo Louco, na seção ESPECIAL, temos a entrevista com Ariane Mnouchkine, fundadora do grupo francês Théâtre du Soleil, realizada em 2011 durante a temporada do espetáculo *Os Náufragos da Louca Esperança* no Festival Porto Alegre em Cena. Na seção MAGOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO, temos um artigo de Marília Carbonari sobre a trajetória, pensamento e criação de Enrique Buenaventura, ator, dramaturgo, ensaísta, poeta, pintor e diretor colombiano que fundou o Teatro Experimental de Cali; na seção DRAMATURGIA BRASILEIRA um artigo sobre Gianfrancesco Guarnieri; na seção CRÍTICA, Jorge Arias comenta o espetáculo *Viúvas – Performance Sobre a Ausência* do Ói Nóis Aqui Traveiz e Newton Pinto da Silva comenta o espetáculo *A Bilha Quebrada*, com direção de Clóvis Massa. Na seção CONEXÃO publicamos um texto de Santiago García, dramaturgo, diretor e fundador do Teatro La Candelaria de Bogotá dirigido aos teatreiros da Colômbia no Dia Internacional do Teatro, mas que pode ser estendido aos teatreiros de toda América Latina. Ângela Mourão com a colaboração de Paulo Barcala escreve sobre a trajetória de mais de vinte anos do Grupo Teatro Andante. Temos ainda os textos *Notas sobre a gestação e permanência da criação coletiva* de Beatriz J. Rizk, *Tópicos para um debate sobre o Centro Popular de Cultura (CPC) – O limite tornado impulso* de Paulo Bio Toledo e *Teatro de Rua: A arte de inventar novas cores no espaço urbano.* Aproveitando que o Ói Nóis Aqui Traveiz dá continuidade ao processo de criação de um novo espetáculo para Teatro de Vivência a partir do mito de Medeia, compartilhamos o texto elaborado por Pascal Berten *Medeia Vozes – Um resumo do comentário de Sonja Hilzinger*, que é um resumo do livro de uma das mais importantes comentadoras da obra de Christa Wolf.

No início desse ano o Teatro Brasileiro perdeu um dos seus maiores pensadores, o gaúcho Fernando Peixoto. Na nossa última página temos um recorte de um texto seu sobre o Teatro de Grupo e a nossa homenagem ao ator, encenador, professor, ensaísta e amigo.

Esta edição da Cavalo Louco é dedicada à memória de Caio Gomes, ator, músico e poeta. Uma carta poética de Rogério Lauda conta um pouco a trajetória do ser humano que foi o Caio. Caio fez parte da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em diversos momentos. Atuou nos espetáculos *Ensaio Selvagem*, *O Sentido do Corpo*, *Teon – Morte em Tupi-Guarani*, *A Exceção e a Regra* (nas duas versões) e em *O Homem que Lutou sem Conhecer seu Grande Inimigo*.

Espetáculo *Los Músicos Ambulantes* com o Grupo Yuyachkani

notas sobre

A GESTAÇÃO E PERMANÊNCIA DA CRIAÇÃO COLETIVA

Este artigo originalmente faz parte do livro *Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura* de Beatriz J. Rizk (Buenos Aires, Editora Actuel, 2008).

Beatriz J. Rizk*

O produto teatral tem sido e sempre será o resultado de um trabalho coletivo. Portanto, seria quase cair numa redundância afirmar que o trabalho em grupo, que num dado momento na América Latina tomou a característica definida como criação coletiva, apesar de todos os seus críticos, segue em absoluta vigência. Não foi uma "invenção do Nuevo Teatro (...) ou uma suposta moda passageira imposta", como argumentou (Duque Mesa, Peñuela e Prada, 1994), mas a afirmação de uma maneira de enfocar o trabalho teatral que tem antecedentes distantes desde que se começa a "historicizar" o teatro do Ocidente. E aqui poderíamos fazer alusão, como de fato o fazem os investigadores acima citados, à Idade Média com os Mistérios, as Moralidades, as Alegorias, etc., até a indispensável Comédia dell'Arte e terminar com alguns dos grupos contemporâneos mais importantes do teatro ocidental que usam a criação coletiva em suas montagens. Entre eles, e na primeira fila, se encontram o Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine; La Quadra de Sevilla, encabeçado por Salvador Távora; o Centro Internacional de Criações Artísticas de Peter Brook; e Els Joglars, dirigido por Alberto Boadilla.

Agora, desde que se começou a gestar a ideia de uma metodologia de teatro que corresponderia a uma maneira particular coletiva de enfocar o fazer teatral, talvez podemos encontrar, já no século XX, antecedentes diretos no grupo conhecido como Provincetown Players, fundado em 1915, em Massachussets, pelo famoso socialista George Glaspell, Edna St. Vincent Millay, John Reed e Eugene O'Neill, entre outros. De fato, alguns críticos têm assinalado que *The Emperror Jones* (1920), deste último dramaturgo, reflete "esse poder mágico tribal" em que estava envolto o autor. Segundo Robert Sarlos, o Provincetown Players é "o primeiro grupo na história que opta conscientemente por operar sob o princípio da coletividade – contrário a permanente divisão de trabalho que impera nas funções teatrais tradicionais como atuar, desenhar um figurino, dirigir, escrever e a montagem em geral" (1977:31). Esta experiência – conscientemente distante do teatro comercial, assim como comprometida de maneira política e até militante com a sociedade – volta a se repetir, nos Estados Unidos, com os famosos *Living Newspapers*, que faziam parte do Federal Theatre Project (1935-39), com que a administração do

1959, começaram a produzir obras elaboradas de forma coletiva.

A criação coletiva faz sua aparição na América Latina, com o dramaturgo guatemalteco Manuel Galich, em 1963 (cit. Por Garzón Céspedes 1978:45). Na Colômbia, a primeira montagem que se realiza com criação coletiva, até onde nossos conhecimentos alcançam, foi a adaptação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, por Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali, dirigido na instância por Helios Fernández, em 1966. Já em 1969, quando Buenaventura escreveu *Seis horas em la vida de Frank Kulak*, os atores improvisavam o texto que o mestre trazia diariamente, contribuindo diretamente na escritura do mesmo. No princípio da década de 70 foi necessário codificar o método de trabalho do que já se vinha tacitamente praticando, tanto na dramaturgia como na direção das obras, na qual o diretor passou a ser mais um "organizador dos códigos teatrais" em vez de um "diretor" no sentido tradicional. Assim nasceu o "Esquema geral do método coletivo do TEC", publicado originalmente em 1970, firmado por Enrique Buenaventura e Jacqueline Vidal. As seguintes obras do grupo durante a década de 70 até o início de 80 (as diferentes versões de *Soldados* (1968-1982), *La denuncia* (1973), *Historia de una bala de plata* (1979), *Opera Bufa* (1982), etc.) foram um testemunho impressionante da validez no método nesse momento. Resta dizer que, na época, outros grupos no contexto teatral colombiano desenvolveram por diversos caminhos outros métodos de trabalho coletivo. Assim, por exemplo, estreia em 1970 a obra *Las bananeras* de Jaime Barbín com o coletivo de Teatro Accíon, seguida por *El abejón mono* (1971) com o grupo La Mama de Bogotá, sob direção de Eddy Armando, sobre as guerrilhas e sobre a chamada Revuelta de los Comuneros, em 1781, contra o domínio espanhol[2] *Nosotros los comunes* (1972), do grupo La Candelaria, com direção de Santiago García.

Nesse momento já haviam surgido grupos que trabalhavam de forma coletiva no resto da América Latina. Em 1968 se forma o Teatro Escambray em Cuba e já em 1971 começa a apresentar obras como *La vitrina* que, embora levasse a autoria de Albio Paz, é uma manufatura coletiva, pois foi o resultado de um trabalho de investigação que o grupo fez sobre o programa oficial de redistribuição de terras, tanto estatais quanto privadas, na região.[3] Outro paradigma de relevância para a época é o Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, que começa a trabalhar com o método de criação coletiva a partir de 1969. Alguns ain-

Espetáculo *A Título Personal* com o Teatro La Candelaria

presidente Franklin D. Roosevelt propôs dar emprego a atores e teatristas durante a época da depressão. Sua origem provinha da União Soviética, com os *Zhivaya Gazeta*, que tiveram seu apogeu de 1923 a 1928, onde Hallie Flanagan, diretora do projeto, foi vê-los e se entusiasmou com a ideia (Cosgrove 1989). Também foram influenciados pelo teatro político de Erwin Piscator e os recursos épicos desenvolvidos por Bertolt Brecht, então já difundidos pelas correntes teatrais de vanguarda. Os *Living Newspapers* tiveram curta vida devido ao conteúdo "controverso" das obras propostas (*Etiópia*, por exemplo, dava razão à invasão ao país africano por Mussolini), assim foram canceladas e, em grande parte, o próprio Project (ver também Cosgrove 1982).

Na Europa, por outro lado, também se estavam experimentando formas coletivas de teatro. Na Inglaterra, Joan Littlewood junto com Ewan McColl (apelido de Jimmy Millar) formou, nos anos antes da Segunda Guerra Mundial, um grupo de teatro chamado Theater of Action, que logo se denominou Theater Union, com o qual "introduziu aos britânicos o conceito americano chamado *Living Newspapers*, baseado em improvisações das notícias do dia" (Nightingale 2002). De orientação marxista, sua obra mais conhecida foi *On What a Lovely War* (1963), uma sátira sobre a guerra que incluíam documentos, discursos e canções sobre a mesma, com a qual se assinala um marco importante no desenvolvimento da criação coletiva tal como a conhecemos hoje em dia. Não há dúvida de que a ideia estava no ar e, bem pronto, vários grupos de teatro do velho continente começaram a experimentar com formas coletivas como o Théâtre Du Chêne Noir, de Avignon, fundado por Gérard Gelas em 1966; o Teatro Cômico de Berlim Ocidental, o Grupo Christianshauns de Copenhaguen; o Grupo Sperimentacione Teatrale de Roma, etc. Nos Estados Unidos, por outro lado, grupos vanguardistas importantes como o Mabou Mines e o San Francisco Mime Troupe, fundado por Ron Davis em

[2] Sobre o desenvolvimento do Nuevo Teatro na Colômbia, ver Arcila (1983).

[3] Sobre a trajetória do Escambray, ver os livros de Séjourné (1977) e Valiño (1994). Sobre o Nuevo Teatro em Cuba, ver Boudet (1983).

da recordam o impacto da obra *El asesinato de X* (1970), sobre o levante popular conhecido como o “Cordobazo” de 1969 contra a ditadura militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), assim como as seguintes *Contratando* (1972) e *El fin del camino* (1975). Nessa época também o Teatro de Arena de São Paulo, sob a direção de Augusto Boal, trabalhava em sua série *Arena Conta*, elaboradas em conjunto com o grupo e, no Chile, o grupo Aleph, liderado por Oscar Castro, apresentou em 1969 a primeira obra de criação coletiva realizada no país *¿Se sirve ud un cóqtel molotov?* A esta experiência se somará alguns anos mais tarde o reconhecido grupo ICTUS, fundado em 1955, por um grupo de alunos do terceiro ano de atuação do Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), que se dedicaram na década de setenta e oitenta a montar obras de criação coletiva, demonstrando a situação do país sob a ditadura, em obras como *Lo que está en el aire* (1985), com texto final de Carlos Cerda. Em outros países como Venezuela e Peru, o início da década de setenta viu o surgimento do grupo Rajatabla, do cordovês Carlos Giménez e o grupo Cuatrotablas, encabeçado por Mario Delgado, com espetáculos coletivos a partir da mesma fonte: uns poemas do brasileiro Antônio Miranda, intitulados *Teu país está feliz* (ver Delgado 2004). Também se solidificava o pioneiro grupo peruano Yuyachkani com montagens coletivas que fariam história, entre elas se encontram *Los músicos ambulantes* (1983), *Encuentro de zorros* (1986) e *Contraelviento* (1989) (ver Rubio 2001 e 2006).

Não há dúvida que nestes momentos a criação coletiva parecia a maneira ou, pelo menos, uma das maneiras mais efetivas de fazer teatro, sem prejuízo e nem a custo da dramaturgia do autor. De fato, muitos coletivos trabalhavam a partir de um texto já escrito e não com um dramaturgo associado ao grupo. Também houve outros grupos em que, partindo do processo de criação coletiva, através de todas as suas etapas iniciais – ou seja, na investigação, na análise dos textos recolhidos e na improvisação – o texto final era escrito por um dramaturgo. Este é o caso de Enrique Buenaventura. Outros dramaturgos e diretores, não obstante, trabalhavam e seguem trabalhando, seja a partir de seus próprios textos, como por exemplo Santiago García, Patricia Ariza e Fernando Peñuela, de La Candelária, seja com textos criados pelo grupo usando o processo de criação coletiva.

A relação que se estabelece por meio do método é, sem dúvida, uma relação dinâmica e absolutamente enriquecedora para quase todos os que se apoiaram nesta metodologia. Juan Antonio Tribulo dirige desde 1988 a “prática de atuação”, disciplina de quinto ano da Licenciatura em Teatro, na Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, que chegou à criação coletiva através de Santiago García e a metodologia do TEC, talvez sintetize como poucos as “bondades e rigores do uso”:

> Ao intermediar cada ano acadêmico renegávamos a execução do currículo que nos impunha a criação coletiva, como um trajeto inevitável do final de curso e pensávamos em eliminá-la no ano seguinte. Mas os resultados alcançados no final de cada ciclo, tanto em produtos espetaculares como em processos de ensino-aprendizagem vividos em comum nos convenciam sobre as bondades e benefícios da tarefa. Então reformulávamos o programa da disciplina, introduzíamos as novidades metodológicas e bibliográficas e reiniciávamos outra aventura coletiva sem saber onde isso nos levaria.

Voltando ao devir histórico, não podemos deixar de nos perguntar, por que aconteceu esta eclosão de trabalhos coletivos em um período relativamente limitado de tempo? Para poder avaliar à distância o sucedido, devemos aclarar, em primeiro lugar, que não foi um fato ou fatos espontâneos, mas um processo que levou alguns anos. Tomando o exemplo do TEC, já no princípio dos anos sessenta, seu diretor Enrique Buenaventura, de regresso da Europa, estava imbuído pela ideia de um teatro “total”, seguindo as premissas do diretor Jean Vilar e seu Teatro Nacional na França e do Piccolo Teatro de Milão, segundo as quais os autores, atores e diretores trabalhavam juntos como uma equipe, com o fim de alcançar um público tão amplo quanto pos-

Espetáculo
Los diez dias que estremecieron al mundo
com o Teatro La Candelaria

sível. Por outro lado, suas antigas viagens pelo continente, especialmente pelo Cone Sul, o puseram em contato com o florescente movimento do Teatro Independente. Recordemos que a fundação do grupo El Galpón data de 1949, o Teatro del Pueblo, de Leonidas Barletta, é da mesma época e o Grupo Fray Mocho, com o qual Buenaventura teve contato direto durante sua estadia em Buenos Aires, foi fundado em 1951.[4] Todos esses grupos representaram um influxo importante em sua formação. Foi no seio do Teatro Independente, que correspondia em seu momento histórico à "entrada" da América Latina na modernização, em que tanto os vigentes melodramas de massas (radiofônicos e cinematográficos), por um lado, unidos à cultura oficial, por outro, "resultaram pouco aptos para alimentar o imaginário de novos sujeitos culturais" que se somavam ao cenário (S. Villegas 1998:5), que se desenvolveu um intento de renovação do teatro latino-americano buscando outras alternativas. A isso se acrescenta a radicalização de um segmento da esquerda, ante a crescente dependência econômica, e a militância política, com o surgimento das subversões armadas, que têm seu momento auge em 1959, com o triunfo da Revolução Cubana. Neste sentido, é evidente que a transformação do modo de trabalhar do grupo, ou dos grupos implicados, em seu afã por construir uma dramaturgia nacional que refletisse uma realidade, em parte, se deveu à exploração de formas na maneira de dizer as coisas, em outra parte, se nutriu de uma instância democratizadora que correspondia a uma maior politização e a uma abertura institucional seguindo um modelo de estrutura socialista que se buscava implantar. Deste modo, a luta de classes, segundo a estrutura marxista-dialética do termo, converteu-se em conteúdo e fundo de uma produção cênica que não se fez esperar. Mas o que a nosso ver foi essencial, nesse momento, foi a possibilidade de que – assim como o enfrentamento, armado ou não, resultante do compromisso político e definido por uma posição claramente anti-establishment – era responsabilidade de todos. Do ponto de vista prático, tratava-se de escrever obras (posto que não as havia) sob a perspectiva do segmento majoritário, ou seja, das classes desfavorecidas, e levá-las à cena de uma forma realmente democrática suprimindo a hierarquização das tradicionais companhias de teatro, quase sempre funcionando através do produtor, o dono do espetáculo, que fazia suas opções conforme um sistema de "estrelas".

Cremos que María Escudero, a diretora do Libre Teatro Libre, foi muito clara quando, passado o Cordobazo, foi destituída de seu cargo na Universidade e opta pelo caminho independente, deixando que "seja a rua que ensine e imponha sua dramática à obra de arte".[5] Escutemos a mesma Escudero:

> O Libre Teatro Libre é uma excrescência, a primeira, perigosa e altamente explicativa do que estava acontecendo dentro da escola. Queriam nos impedir de fazer o que já era um fato. Eu lhes disse: como vou dar aulas, como vou fazer obrinhas de autores, se eu estivera no Cordobazo e havia visto como as coisas são feitas entre todos; e eu vim e lhes disse que não posso mais dirigir, não sou mais mestra, façamos tudo entre todos. (Entrevista a Silvia Villegas, janeiro de 1998, em Villegas, 11).

[4] Para o desenvolvimento do Teatro del Pueblo, ver Pelletieri (2006).

[5] "Breve historia del Libre Teatro Libre". Impresso sobre a vida do grupo, sem data e sem autor. Conferência: *El Libre Teatro Libre, María Escudero y la creación colectiva: Hoy*. Córdoba, Argentina, 1999.

Adiós Ayacucho
com o Grupo Yuyachkani

O sentimento de que o mundo podia ser transformado e que o caminho a seguir era do trabalho coletivo, além do afã de mostrar em cena uma problemática que era de todo mundo, para estabelecer uma comunicação direta com um público com o qual se quer intercambiar no sentido dialético, ainda que a prática muitas vezes se fez com intenção abertamente pedagógica, está na base do êxito que teve o método de criação coletiva. O processo teatral se converteu, desta maneira, através de suas diferentes etapas criativas, em foco de aprendizagem para todos os membros do grupo. Diante da carência, por outro lado, de centros pedagógicos "oficiais" dedicados à formação do ator, os grupos tomaram a iniciativa de formar escolas de teatro. Neste sentido, se nos anos setenta se impulsiona a investigação como base do desenvolvimento de uma dramaturgia própria, seguindo, entre outros recursos estilísticos, os postulados brechtianos de então; nos anos oitenta se impõe o conceito de laboratório e iniciam oficinas em torno de figuras importantes como Grotowski, o próprio Brecht, o imperecível Stanislavski, até Eugenio Barba, entre outros. Este último terá ressonâncias profundas, sobretudo no treinamento corporal, deslocando a ênfase da aprendizagem "coletiva" para o indivíduo e o desenvolvimento de seu próprio bios cênico.

Cremos que é, portanto, no fim dos anos oitenta que a maneira coletiva de fazer teatro entra em crise. Ocorre, segundo o crítico Hugo Salazar del Alcázar, estudioso do panorama teatral peruano, com o qual estamos de acordo, um deslizamento geral da reflexão dos discursos sociais para os artísticos (em Delgado 2004:125). Seguindo de perto o desenvolvimento de um dos grupos estáveis de maior transcendência no país andino, o já mencionado Cuatrotablas, vamos observar sua trajetória por parecer sintomática da transcorrida por alguns grupos de teatro da região, tal como foi delineado no livro *La nave de la memória* (2004), de seu diretor Mario Delgado. O livro se divide em três partes, correspondendo a primeira aos anos setenta, que ele denomina como a "década do grupo"; a segunda é dedicada à "década da escola", os anos oitenta; e a terceira parte, dos anos noventa, é dedicada ao que Delgado chama a "década da institucionalização". Durante a primeira década, tanto Carlos Giménez, com o grupo Rajatabla, como María Escudero, do Libre Teatro Libre, foram seus mentores até que em 1976, durante o IV Festival Internacional de Caracas, tiveram contato com Eugenio Barba e o Odin Teatret; e o treinamento físico ganhou prioridade absoluta, sob a influência de Barba e dos mestres orientais (como Tadeus Suzuki), que formam a espinha dorsal da metodologia pré-expressiva do diretor italiano. Nos anos oitenta, a atenção do grupo se dirige à pedagogia, ao processo de aprendizagem como laboratório, formando escola em que já se graduaram sete gerações. Depois de um encontro de grupos em Chacalayo em 1988 e uma posterior visita a Grotowski em Pontedera, Itália, em 1989, o grupo toma novamente outra direção. A anedota desta reunião é que um jovem teatrista brasileiro pergunta a Grotowski o que pensava de Stanislavski, e o diretor polaco lhe responde: "É preciso regressar a Stanislavski". Este foi, de novo, um ponto de partida para Delgado e seu grupo, que agora está submergindo em um processo de recuperação da memória, trabalhando com ações físicas idealizadas por Stanislavski na última etapa de sua trajetória. Porém, o que é mais importante para o nosso tema, sem deixar de lado o trabalho em grupo, como nos demonstra o processo de adaptação de sua recente peça *Arguedas, El suicidio de um país* (2006), baseada na obra do escritor José María Arguedas.

Rosa Cuchillo
com o Grupo Yuyachkani

A etapa de ouro da criação coletiva passou, mas segue sendo um instrumento importante e podemos observar um renovado interesse na América Latina. Este projeto que nos ocupa aqui [o livro *Creación Coletiva – El legado de Enrique Buenaventura*] nasceu a pedido de Jorge Dubatti, que esteve presente no Primeiro Congresso Ibero-Americano das Artes Cênicas, celebrado na edição de 2007 do Festival de teatro mais antigo da região, o de Manizales, dedicada ao trabalho dos grupos coletivos de teatro de maior transcendência no continente.

Cabe dizer, para concluir, que a criação coletiva sempre, de uma maneira ou outra, existirá, seja quando o grupo siga conscientemente um método específico de trabalho – e aí nos aproximamos da ideia de teatro como laboratório, como centro de pesquisa e investigação, que segue muito vivo e vigente em muitas partes do mundo – ou num simples espetáculo teatral que requer, para um resultado feliz ou pelo menos harmônico, o trabalho coletivo de todos os profissionais que exercem suas funções dentro do mesmo. Por outro lado, não há dúvida de que alguns dos grandes diretores e impulsionadores do teatro latino-americano seguem se apoiando, seja na dramaturgia, na direção ou na elaboração de alguns dos códigos que conformam o fazer teatral, na metodologia de trabalho de criação coletiva como os mestres Santiago García, Miguel Rubio, Flora Lauten e Lucero Millán, entre outros. Mas também, como constatamos recentemente (Festival Ibero-Americano de Cádiz, 2007), segundo suas declarações nos fóruns sobre as obras, novos diretores apelam ao trabalho em grupo, ainda que não lhe chame propriamente "criação coletiva", através da improvisação (suporte fundamental do método) e do aporte do ator a seus personagens. Nos referimos a Claudio Tolca-

chir, com a popular e viajada obra *La omisión de la família Coleman*, com o grupo Timbre 4, de Buenos Aires, sobre as tribulações de uma família aparentemente "disfuncional" mas bastante contemporânea em suas contradições e Guillermo Calderón e a Compañía Teatro em El Blanco do Chile com *Neva*, inspirada na viúva de Anton Tchekhov, a atriz Olga Knipper e suas memórias, na qual se confunde, com absoluta destreza do ponto de vista cênico, a realidade com a teatralidade que certamente marcou a vida dos dois personagens históricos.

A la diestra de Dios padre com o Teatro La Candelaria

***Beatriz J. Rizk** é professora, crítica e pesquisadora teatral.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARCILA, Gonzalo. *Nuevo Teatro em Colombia: actividad creadora y política cultural.* Bogotá, Ediciones CIES, 1983.

BOUDET, Rosa Ileana. *Teatro Nuevo: una respuesta.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

COSGROVE, Stuart. "Introduction" in *Liberty Deferred and Other Living Newspapers of the 1930s.* Federal Theatre Project. Lorrain Brown, ed. Fairfax, George Mason Univ. Press.

——————. *The Living newspaper: History, Production and Form.* Hull, university of Hull, 1982.

DELGADO, Mario. *La nave de la memoria: Treinta años de teatro peruano.* Luis A. Ramos-García, Ed. Lima--Minnesota, Associación para la Investigación Actoral Cuatrotablas, 2004.

DUQUE MESA, Fernando; PEÑUELA, Fernando e PRADA, Jorge. *Investigación y praxis teatral en Colombia.* Bogotá, Colcultura, 1994.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, Casa de las Américas, 1978.

NIGHTINGALE, Benedict. "Joan Littlewood, British Theater Pioneer of *What a Lovely War*, Dies at 87". The New York Times, 24 de setembro, 2002.

PELLETTIERI, Osvaldo. *El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica.* Minneapolis, Prisma Institute, 1987.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (Performance política).* Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

——————. *Notas sobre teatro.* Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

SARLOS, Robet K. "Dyonisus in 1975: A Pioneer Theatre Collective" in *Thetre Research International III*, 1, 33-53, 1977.

SÉJOURNÉ, Laurette. *Teatro Escambray: una experiencia.* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

TRIBULO, Juan Antonio. "La creación colectiva como eje de enseñanza-aprendizaje: Aportes de uma cátedra universitária". Conferência: *El Libre Teatro Libre, María Escudero y la creación colectiva: Hoy.* Córdoba, Argentina, 1999.

VALIÑO CEDRÉ, Omar. *La aventura del Escambray: Notas sobre teatro y sociedad.* La Habana, Editorial José Martí, 1994.

VILLEGAS, Silvia. "Una teatralidad cordobesa nacida em los sesenta". Córdoba, Argentina. Manuscrito sem publicação.

entrevista com

ARIANE MNOUCHKINE

Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo

Ariane Mnouchkine - Ouvi muito falar de vocês, da Trupe. Os atores que foram visitá-los voltaram muito contentes e tinham a impressão de ter encontrado “primos”. Contaram um pouco de sua história, que já existem há bastante tempo, apesar da juventude de vocês. Quem são os fundadores?

Cavalo Louco - São três pessoas que fundaram o grupo: Paulo Flores, Júlio Zanotta e Rafael Baião. Somente o Paulo está até hoje. Eram estudantes universitários querendo fazer um teatro diferente que não se fazia na universidade.

Ariane - Como nós... Os atores contaram um pouco o que vocês faziam e que, finalmente, depois de trinta e três anos, vocês conseguiram uma subvenção em que poderiam vislumbrar dois anos à frente. Para a gente, evidentemente, deve ter sido mais fácil do que foi para vocês, porque na França ainda existe isso que chamamos de política cultural. Quando provamos que temos trabalho, que funcionamos, acabamos conseguindo ajuda pública. Claro, demoram alguns anos. Depois que a esquerda chegou ao poder, são trinta anos depois de 1981, temos uma subvenção de três anos. Por três anos temos segurança de ter subvenção, que é renovada a cada três anos. Evidentemente, na Europa vivemos momentos de uma crise tão forte e violenta, que não sabemos bem o que irá acontecer. Finalmente, o orçamento da cultura não foi tocado, é o único orçamento que não foi diminuído. Nem sabemos como isso aconteceu. Mas se isso continuará, não sei...

CL - Nós teremos esses dois anos de subvenção e depois, não sabemos. Não é renovável, mas com certeza já é diferente de tudo que a gente viveu. É um momento bem privilegiado.

Ariane - Veremos...

CL - Nós temos uma publicação, a Cavalo Louco. Na outra vez que vocês vieram a Porto Alegre com *Os Efêmeros* nós tivemos o prazer de conversar com a Juliana Carneiro e publicamos uma entrevista muito bacana com ela. Primeiramente, gostaria de dizer que os atores do Théâtre du Soleil terem visitado a Terreira da Tribo e terem nos considerado “primos” é um prazer imenso. Nós nos consideramos de

uma mesma linhagem, que é a do grupo, do coletivo. Que acredita que o teatro se faz no coletivo, mesmo que cada um tenha a sua função. Como o Soleil tem isso muito forte, nos sentimos de uma mesma "família". Então é muito legal terem ido conhecer nossa casa. Nós comentamos que temos muito o desejo de conhecer a Cartoucherie, a casa de vocês. E, depois, conversar contigo sobre um sonho bem grande, que é juntar algumas companhias para realizar um trabalho junto.

Ariane - Isso é uma ideia linda, mas que precisa, quase, de um momento de coincidência interior. Quando a gente escolhe fazer um espetáculo é porque existe uma necessidade. Não sei bem como isso se dá, mas é porque existe uma necessidade de falar isso. Seria lindo os cinco continentes juntos. Qual seria a nossa preocupação comum? Não um problema intelectual ou mesmo ideológico, mas qual seria esse abismo de cada um? E dado esse tema, seria lindo que cada continente tratasse da sua maneira.

CL - Acho que isso seria a riqueza dessa experiência... Nós pensamos em algumas questões, mas queríamos que tu ficasses à vontade para falar aquilo que aches interessante e importante. Então, a primeira pergunta diz respeito a esse espetáculo que se chama *Os Náufragos da Louca Esperança*. Para nós, a "louca esperança" tem a ver com a ideia de utopia e, no nosso grupo, essa é uma ideia presente no cotidiano, em todo dia. A utopia, então, não é algo impossível de ser alcançado.

Ariane - A utopia não é o que é impossível de ser realizado, mas o que ainda não foi realizado.

CL - Essa é a ideia que a gente tem de utopia e nós não diminuímos nosso anseio, nosso desejo por mudanças porque elas ainda não aconteceram. A própria organização do grupo, que é autogestionária, exige uma batalha cotidiana para que aconteça. Todo dia, é possível dar mil passos para trás e perder aquilo que a gente conquistou. É muito difícil esse outro tipo de relação. Então nós falamos que vivemos a utopia. É a utopia em ação, pois cada dia vivido segundo essa ideia é um dia de afirmação. Aquilo que não fazíamos ontem, fizemos hoje. Queríamos que tu falasses como ao longo dos anos a utopia vem impulsionando o trabalho de vocês.

Ariane - Eu penso exatamente isso. Não se resignar, não renunciar, não aceitar. Ensaiar, repetir, refazer, reafirmar. E celebrar esses pequenos momentos em que a gente encosta nessa utopia. Saber fazer isso. No geral, os franceses não sabem fazer isso. Eles têm um ideal que é bem político. São até chatos de tanto que reclamam. Mas isso é uma virtude também, quer dizer que não se submetem. Mas tem um defeito: nesses momentos de pequenas vitórias eles não conseguem pensar nisso, mas apenas na próxima derrota que provavelmente seguirá. Quando, na verdade, deveríamos viver esse momento, guardá-lo na memória, saber vivê-lo. Mesmo que a gente saiba que no dia seguinte vai ter um refluxo. Que os dois passos para frente voltam oito no dia seguinte. Penso que a utopia está no presente, está até em pensar como o banheiro estará limpo. Ter banheiros realmente limpos é uma utopia, respeitar a intimidade de cada um. Se você olhar os banheiros daqui (do Parque Eduardo Gomes), você vai ver que eles não são nada utópicos. Para se tornarem utópicos, vão precisar de presenças de pessoas como vocês ou como nós que pensem: que pena, o papel está lá em cima e a gente não consegue alcançar quando está sentado. Seria suficiente só colocar uma pequena prateleira aqui. Os seres humanos não se dão sempre a alegria. Contentam-se em falar: ah, esses banheiros são detestáveis. Precisa sempre de alguém para falar: espera aí, se colocarmos uma prateleirinha aqui, vamos tornar esse banheiro utópico... Nós podemos discutir sobre isso em todos os domínios, eu gosto de começar pelo domínio aparentemente mais baixo, menos utópico. Depois a comida, o comportamento. Há comportamentos que devem ser combatidos, isso também faz parte da utopia. É preciso falar: aqui no refeitório não usamos celular, se você quer telefonar, vá para outro lugar, senão teremos dez pessoas fazendo isso. É uma mistura curiosa de utopias, é uma mistura também de disciplina e, portanto, de frustração. Precisamos compreender onde está o interesse coletivo sem sufocar o prazer individual. É uma pesquisa científica... E a ideologia aí nem sempre é uma boa ferramenta, porque isso às vezes impõe uma visão, ao invés de percebermos qual é a visão do presente. Eu recebi um e-mail agora a pouco bem surpreendente sobre ideologia. Mandaram fotos de Fukushima, antes do tsunami, vinte e quatro horas após o tsunami e seis meses depois. O e-mail dizia para olharmos o que os japoneses fazem, para a reconstrução depois de seis meses. E aí eu penso no Haiti, nos pobres haitianos, que não tiveram a possibilidade de fazer isso. Podemos dizer que o Japão é um país rico e pobre do Haiti. Mas eu olho essas fotos e o que vejo nelas? Vejo que eles efetivamente limparam tudo, não tem mais entulho, mas não tem nenhuma reconstrução, só tem esses prédios velhos que sobreviveram ao tsunami, alguns bem abandonados, outros reocupados. Tem, por exemplo, um revendedor de carros usados que se instalou ali. Mas nada, nada foi reconstruído. A pessoa que mandou o e-mail, ela não olhou de fato para as fotos, ela só pensou, construiu para si uma ideologia: o Japão é um país rico e, portanto, reconstruiu seus prédios e o Haiti é um país pobre, que não tem dinheiro. A gente se coloca uma forma de ver as coisas que muda a verdade. Então eu fui olhar as imagens, pensando que ia ver inúmeras reconstruções e a imagem era de desolação, pois não havia nada reconstruído. Nem o país mais rico do mundo poderia fazer melhor em seis meses. Por isso eu dizia que a ideologia nem sempre é uma boa ferramenta, mas o ideal sim.

CL - E que sentido tu achas que tem hoje estar fazendo este espetáculo?

Ariane - Quando eu li esse livro, eu o encontrei por acaso... Nós deveríamos montar outra coisa, deveríamos montar clássicos. Estávamos no momento em que dizíamos: vamos voltar para a escola, isso quer dizer, vamos montar clássicos, como Molière, Shakespeare, etc. Devíamos montar um

Shakespeare, mas eu li esse livro e pensei: não, essa é a história que eu quero contar. Eu falava antes do abismo, era isso que eu queria, sem saber.

CL - Tem uma relação muito forte na peça do cinema com o teatro e tu tens isso no teu trabalho. Queria que tu falasses um pouco sobre essa relação, sobre o sentido do diálogo entre cinema e teatro.

Ariane - Bom, tem esse espetáculo que fala sobre cinema. Mas penso que é um espetáculo extremamente teatral. Acho que *Os Efêmeros* tinha muito mais influência cinematográfica do que neste espetáculo que fala sobre o cinema, pois usam-se meios que são básicos do teatro. É uma homenagem ao cinema.

CL - É nesse sentido que eu digo. Assistindo esse espetáculo que é extremamente teatral, tu também te encantas com o universo do cinema. Tu ficas pensando: que lindo, quantas coisas para criar a mágica do cinema. Assim como também ficamos pensando sobre as coisas que criam a mágica do teatro. O espetáculo nos leva a pensar como o cinema também é mágico. Pensei que isso tivesse muito a ver com a tua trajetória, enfim...

Ariane - Você já devem ter lido várias coisas sobre isso, sobre minha ligação com o cinema[1]. Acho que não é necessário falar mais sobre isso. O que eu posso dizer é que a gente se serviu da ideia de fazer um filme para montar um espetáculo, uma epopeia. Nos servimos da epopeia que significa fazer um filme, do aspecto épico que significa fazer cinema.

CL - Queria fazer mais uma pergunta que tem a ver com o mesmo tema. Temos interesse na pesquisa que vocês fizeram sobre as técnicas utilizadas no cinema mudo, que é muito francês. Quais foram as fontes que vocês utilizaram?

Ariane - Podemos dizer que a França dominou o cinema até 1914 e a partir da Primeira Guerra o cinema americano tomou a frente. Foi o *pathé* francês que criou muitos estúdios de Hollywood. Tem muito material na França sobre isso. Nós descobrimos que nessa época na França a linguagem cinematográfica já estava muito desenvolvida.

CL - Tem uma questão que nos pareceu curiosa, que é essa mistura de culturas, de trabalhar com atores de outras culturas, de outros países.

Ariane - Sempre foi assim. Não lá no início, pois no início foram franceses que fundaram o Théâtre du Soleil. Mas desde que nos tornamos numerosos, teve sempre pessoas do mundo todo. Porque, graças a Deus, a França ainda é um país que tem pessoas do mundo todo. E eu espero que continue assim, apesar da política. Então teve sempre gente nova chegando no Soleil e chegamos a ter trinta nacionalidades diferentes. Nesse momento, devemos ter em torno de trinta nacionalidades. Acho que nem mesmo pensei nisso, foi uma coisa que foi acontecendo naturalmente.

CL - Isso aconteceu de forma natural, mas interfere no trabalho, está presente na cena. De que forma isso interfere no trabalho?

Ariane - Tem essa necessidade de integração. Quando os atores chegam precisam aprender a falar francês. Nós falamos francês lá no Théâtre du Soleil. Mesmo um brasileiro quando fala com outro brasileiro na coletividade, fala francês. A gente faz teatro e teatro não tem nação.

CL - Perguntamos isso, pois a questão cultural interfere na maneira com que a gente usa o corpo. Em determinado lugar as pessoas tem um padrão mais solto, em outro já é diferente.

Ariane - Isso não é mentira, mas penso que devemos ultrapassar esses tiques, essas manias.

CL - Mas trabalhar com pessoas de culturas diferentes não acaba interferindo na dramaturgia?

Ariane - A tendência é a gente se livrar de tudo isso e ir em direção a uma simplicidade, ir em direção a algo mais puro. Mas isso que você fala é verdade. Na França eu vi uns surdos-mudos conversando e eu percebi que eles eram argelinos. Eles falavam por sinais e tinham um sotaque argelino. Isso está no corpo. Mas os argentinos pensam que só eles sabem dançar tango, os ingleses que só eles sabem

ESPECIAL

[1] Filha de pai russo e mãe inglesa, Ariane Mnouchkine nasceu em Paris, em 1939. Seu pai, Alexandre Mnouchkine, era produtor de cinema. No livro *A Arte do Presente*, que reúne uma série de entrevistas feitas com Ariane pela crítica teatral Fabienne Pascaud, recentemente publicado no Brasil, a diretora lembra dos sets onde esteve ao lado do pai.

Galpão de lona montado no Parque Eduardo Gomes para receber o Théâtre du Soleil

montar Shakespeare e os brasileiros pensam que são os únicos que se mexem bem... É preciso ir em direção a algo que é simples, muito simples, que não tem folclore. Ir em direção a um corpo disponível para ser outro.

CL - Então tu achas que essa multiculturalidade não interfere na dramaturgia do espetáculo?

Ariane - Sim, mas não como a gente escuta habitualmente. Acho que interfere muito mais pela riqueza do passado, pela experiência de cada um. E tudo isso deve se fundir, num dado momento, em um estilo, em uma visão. A Juliana Carneiro, que faz a Madame Gabriele, de forma alguma é brasileira no espetáculo. Ela não foi buscar no seu patrimônio folclórico. Ela foi buscar numa personagem que ela gostava muito, que era sua babá. Ela não foi buscar nos tiques de sua babá, mas na sua alma. Na maneira como essa babá educou a Juliana, os valores que ela passou e não nos seus movimentos. O que importa é se vamos em direção a algo que é puro. No entanto, eu adoro quando tem um brasileiro que faz uma moqueca ou um vietnamita que faz uma sopa de macarrão. Nesse momento eu me imagino na Bahia ou no Vietnã. Mas na verdade estou num teatro, estou num reino que é o teatro.

CL - Tu já sabes qual será o próximo trabalho do grupo?

Ariane - Não. Mesmo se soubesse eu não diria, mas eu não sei. Sempre existe este momento de vazio, que não é um momento confortável. Sobretudo no momento final de um espetáculo, quando não queremos largá-lo completamente, mas já temos o próximo.

CL - É neste momento que estão.

Ariane - Sim, nesse momento nada confortável.

CL - Nós somos um grupo de trinta e quatro anos, que trabalha com a criação coletiva e com a direção coletiva. Temos um projeto que se relaciona diretamente com a comunidade. Nós certamente viajamos muito menos do que outros grupos, para fazer um trabalho que tenha força aqui. Desenvolvemos diversas oficinas em comunidades. Contamos isso, para que conheças um pouco mais nosso trabalho. Se tu pudesses dizer algo para a gente...

Ariane - Eu gostaria simplesmente de dizer: segurem firme! É raro um grupo assim. Um grupo que segurou por trinta e quatro anos e que segura ainda hoje. E que têm jovens também. É muito raro. Por isso falavam ontem: ah, somos "primos". É raro e precioso, certamente é muito precioso isso que vocês chamam de comunidade. Sobretudo, não larguem. E fiquem unidos, pois aí está a força. Nem sempre é o mais fácil. É normal existirem as divisões, a gente não pode evitá-las, mas celebrem bem este momento em que estão unidos. Aproveitem os momentos de amor e que a gente encontre força para os momentos em que há menos amor, porque existem esses momentos de menos amor. Precisamos sobrepassar eles, mesmo que tenhamos a impressão de estar com o coração partido. Sempre tem um momento após esse momento do coração partido, que encontramos um olhar, que percebemos que ele ou ela tem um sentimento de que querem muito continuar. Nessa hora, tomamos forças.

ESPECIAL

Entrevista realizada em 10/12/2011 no Parque Eduardo Gomes (Canoas) durante temporada do espetáculo *Os Náufragos da Louca Esperança* do Théâtre du Soleil no Festival Porto Alegre em Cena.

MEDEIA VOZES

UM RESUMO DO COMENTÁRIO DE SONJA HILZINGER

Sonja Hilzinger é doutora em ciências literárias, editou a obra completa de Christa Wolf. Este texto é um resumo do comentário de Sonja Hilzinger sobre Medeia Vozes retirado do livro *Medea - Text und Kommentar Suhrkamp Basis Bibliothek.*

Pascal Berten*

"Um tipo de anotação xerográfica seria meu ideal de escrever: Um lápis seguiria o mais próximo possível as marcas da vida, a mão que o segura seria a minha, mas também não a minha mão, muitas pessoas e muitas coisas escreveriam juntos, o mais subjetivo e o mais objetivo se entrelaçariam de forma inseparável, como na vida."

Christa Wolf[2] em Autodenúncia, 1994

A criação do romance *Medeia Vozes* se situa no tempo imediatamente após a reunificação alemã. Essa mudança de época apresenta uma tensão entre dois movimentos: por um lado, a renovação democrática na Alemanha Oriental e por outro a desvalorização de 40 anos de história da *RDA*[3] e a tomada de posse dos "restos aproveitáveis" por parte da Alemanha Ocidental. Enquanto as esperanças de uma transformação social radical não deram frutos, a degradação de méritos sociais, científicos e artísticos da Alemanha Oriental dominou a opinião pública. Uma das vítimas desse processo foi Christa Wolf – antes tratada como potencial candidata ao prêmio Nobel de literatura e dissidente do regime, após a queda do muro é difamada como "poeta oficial do estado".

Essa vivência dolorosa de se tornar bode expiatório foi trabalhada no romance *Medeia Vozes* de uma forma que – sem negar a dor e suprimir a raiva - analisa através do material mitológico a estrutura irracional e ao mesmo tempo funcional desse processo de exclusão. Segundo a autora, a relação entre o mito de Medeia e a própria vivência está na atualidade do modelo: culturas que entram em crise excluem pessoas e convertem-nas em vítimas expiatórias. Na cultura ocidental é típica a marginalização do estranho/estrangeiro e do feminino.

A história de Medeia, filha do rei da Cólquida[4], faz parte da lenda dos Argonautas. Medeia, versada em feitiçaria, apaixona-se por Jasão, o líder dos Argonautas, e o ajuda a obter o velo de ouro contra a vontade do rei. Na fuga, ela mata o irmão Absirto e joga o cadáver no mar para afastar os perseguidores. Os fugitivos ganham asilo em Corinto[5], onde Jasão se separa de Medeia para casar com Glauce/Creusa, filha do rei de Corinto. Medeia executa sua vingança, matando Glauce e seu pai, assim como seus próprios filhos. Hélio, deus do sol e avô de Medeia, manda um carro puxado por dragões para salvá-la. (Baseado em Elisabeth Frenzel, *Temas da literatura mundial*)

Experimento nº 9 do processo de criação do novo espetáculo do Ói Nóis a partir do mito de Medeia

[2] Veja a biografia no anexo.

[3] República Democrática Alemã (1949 -1989), estado que nasceu na zona de ocupação soviética após a Segunda Guerra Mundial; também chamado de Alemanha Oriental.

[4] País na costa oriental do Mar Negro (hoje Geórgia e fim do mundo conhecido pelos helênicos).

[5] Cidade em local estratégico no istmo de Corinto que liga o Peloponeso ao resto da Grécia; uma das cidades mais importantes da antiguidade.

Essa versão, aceita de modo geral, é principalmente marcada pela tragédia de Eurípides[6], apesar de existirem inúmeras variantes e versões do mito. Provavelmente foi o drama do poeta grego que transformou Medeia em infanticida e grande figura trágica. Depois, o mito de Medeia é retomado por outros autores da antiguidade, como os romanos Ovídio e Sêneca.

Na idade moderna surgem obras de Corneille, Klinger e Grillparzer que se orientam basicamente na história definida por Eurípides e Sêneca. Só no século 20 nascem versões com novos acentos. Embora a tragédia de Eurípides continue referência principal para a ação, os motivos e as características das figuras são modificadas. A Medeia de Hans Henny Jahnn (1920) é negra, a de Jean Annouilh (1946) cigana, no romance de Gertrud Kolmar (1930/31) ela é "uma mãe" e no poema de Bertolt Brecht (1934) uma judia. Esses trabalhos relacionam Medeia com a figura da excluída, estranha, marginalizada. Autores alemães do tempo pós-guerra atualizam, sobretudo, o lado sombrio e ameaçador de Medeia.

São as autoras de cunho feminista dos anos 70 e 80 que resignificam a imagem de Medeia de uma forma que antecede certos aspectos presentes na interpretação de Christa Wolf. Elas reabilitam Medeia e absolvem--na do infanticídio.

Carta para Medeia
de Helga Novak (1977)

Medeia bonita não te vires
quarenta talentos ele recebeu para isso
da cidade de Corinto
ele o escritor assalariado
para te culpar de infanticídio
eu falo de Eurípides entendes
desde então te perseguem pelas nossas literaturas
como assassina fúria monstro
(…)

Mas a primeira reinterpretação crítica ao patriarcado provém de uma autora medieval francesa: Christine de Pizan (1365 - depois de 1430) apresenta Medeia no seu *Livro da cidade das mulheres* como representante de uma tradição de sabedoria que antecede historicamente o patriarcado, como feiticeira e como pessoa que ama. Essa Medeia possui uma lógica discursiva própria cuja "referência é a linguagem das mulheres. A linguagem das mulheres acusadas na legislação patriarcal como bruxas, como esposas infiéis, como feiticeiras, como prostitutas e como amantes (…) que têm de aprender a se defender diante dos tribunais patriarcais." (Annette Kuhn, *Ela fala com sua própria voz. Medeia por Christine de Pizan*)

Christa Wolf finalmente investigou intensamente a figura de Medeia e criou com seu romance "um estudo sobre o poder e suas formas de funcionamento"[7]. Em uma anotação de diário de 1991, já são visíveis os principais motivos do texto final: a conexão do mito com os acontecimentos da atualidade através da figura da Medeia; a pesquisa, a escavação arqueológica e em última análise o questionamento crítico dos fundamentos da cultura ocidental; a revelação de semelhanças dos sistemas políticos de *RDA* e *RFA*[8]; a confrontação de atitudes e valores "masculinos" e "femininos".

O processo de criação do texto durou mais de cinco anos e foi acompanhado pela publicação de outros trabalhos: cartas, palestras e narrativas. Aqui merecem destaque o volume *Akteneinsicht*[9] *Christa Wolf* (documentação dos materiais dos arquivos do *Ministério de Segurança do Estado* referente à contribuição e observação de C. Wolf), o livro *No caminho para Tabou* (coleção de palestras e correspondências com amigos e outros autores) e as narrativas *Encontros Third Street* (cujo tema central é o ser/sentir-se estrangeiro) e *Viagem pelo deserto* (no qual o labirinto[10] é símbolo da busca por orientação).

Fundamental para escrever o romance foi a cooperação de duas pessoas: a arqueóloga e especialista no assunto Medeia, Margot Schmidt, e a socióloga e pesquisadora do matriarcado, Heide Göttner-Abendroth. Christa Wolf duvidava que Medeia tivesse matado seus filhos – Margot Schmidt fundamenta essa tese da inocência de Medeia cientificamente e escreve para a autora: "Agora você fará o mesmo que Medeia, que era capaz de inverter a direção dos rios, mandar a água de volta às suas origens, e neste caso isto

[6] Um dos maiores escritores clássicos de tragédias (século V a. C.).

[7] Margaret Atwood (*1939), escritora canadense; trecho do prefácio da edição em inglês.

[8] República Federal da Alemanha (1949 - hoje), estado que nasceu na junção das zonas de ocupação estadunidense, francesa e britânica após a Segunda Guerra Mundial; também chamado de Alemanha Ocidental.

[9] Tradução: "exame de documentos".

[10] Um título de trabalho do projeto Medeia de 1993: "Medeia ou Caminhar no Labirinto"

Experimento nº 9 do processo de criação
do novo espetáculo do Ói Nóis a partir do mito de Medeia

significa: você pode ir aos tempos anteriores a Eurípides. Lá você encontra diversos riachos e me agrada imaginar você caminhando livremente nessa paisagem rica em nascentes, independente do muito que você sabe. Lá você vai encontrar a Medeia original ou uma completamente nova, renovada." Heide Göttner-Abendroth por sua vez compartilha os resultados de suas pesquisas sobre sociedades matriarcais[11] e afirma numa carta em 1992: "É preciso colocar essa lenda, tão confusa, mas ainda intencionalmente distorcida, de ponta-cabeça."

Uma terceira referência importante foi a *Teoria Mimética* de René Girard[12], em especial o livro *O Sagrado e a Violência*. Nos seus estudos dos mitos de fundação de sociedades, ele constata: "Os homens querem convencer-se de que a sua desgraça tem um único responsável, e de que é fácil livrarmo-nos dele." Ambas as sociedades, Corinto e Cólquida, apresentam na sua história um sacrifício fundamental, que serviu para a estabilização do poder patriarcal. Num ponto importante, Christa Wolf diverge da tese de Girard: em *Medeia Vozes*, não é o povo que escolhe a vítima expiatória, mas Acamante que conscientemente manipula a opinião pública.

Medeia Vozes é o segundo projeto de trabalho de Christa Wolf com uma figura mitológica no seu centro. Novamente, a autora opta por um processo de reinterpretação crítica das personagens. A partir da história de Medeia, ela desenvolve o caso exemplar de uma mulher que impulsiona seu autoconhecimento e que enxerga seu tempo e sua sociedade como são. Nesse modelo, Christa Wolf evidencia quais são as disposições para que indivíduos, grupos ou sociedades caiam na necessidade de definir uma vítima expiatória; ela descreve como é possível que até sociedades modernas, "civilizadas", ainda hoje exijam sacrifícios humanos. *Medeia Vozes* é composta como obra polifônica. As vozes (as personagens narradoras) que aparecem, não contam apenas a ação: da difamação de Medeia até a sua expulsão. Seus monólogos também incluem lembranças e reflexões. Entre as vozes não há comunicação, elas permanecem fechadas em si e percebem as realidades interiores e exteriores apenas pela sua perspectiva individual. Mas dentro de seus relatos e reflexões, as personagens se condicionam, dependem umas das outras, são causas de sucessos e malogros.

A multiperspectividade exige das leitoras e dos leitores a atenção e capacidade de distinguir entre o "verdadeiro" e o "falso". Um único olhar universal e verdadeiro sobre o mundo e a humanidade não existe mais. No seu lugar temos as perspectivas e avaliações individuais, subjetivas. Realidade e verdade em si não existem, mas se constituem no conjunto dos olhares. "Deve tornar-se cada vez mais natural que somente o olhar masculino e o feminino juntos conseguem transmitir uma imagem completa do mundo." (Christa Wolf em uma entrevista.)

A autora ordenou o aparecimento das personagens de uma forma rítmica: Medeia // Jasão / Agámeda // Medeia // Acamante / Glauce / Leucon // Medeia // Jasão / Leucon // Medeia.[13]

Das personagens, apenas Medeia, Jasão e Glauce são originais do mito, as outras foram criadas pela autora. Manutenção do poder ou a tentativa de alcançá-lo é o princípio básico de ação da maioria das personagens; a manipulação e funcionalização dos outros é o meio. E isto só pode funcionar porque os envolvidos desconhecem a si mesmos: seus medos, necessidades, dependências, recalques e desejos. A tentativa de tornar-se consciente de si próprio, de compreender-se, é empreendida apenas por Medeia e até certo ponto por Glauce e Leucon.

Glauce é talvez a figura mais trágica: ela é uma adversária ou ao menos uma figura paralela a Medeia, traumatizada pelos acontecimentos de sua infância[14], num conflito entre autoconhecimento e autodestruição. Com ajuda de Medeia, ela inicia a cura de sua doença psicológica e física, mas permite ser utilizada no processo contra Medeia e enxerga, tarde demais, o que fez.

Leucon, por sua vez, testemunha o centro do poder como segundo astrônomo do rei. Ele é lúcido, piedoso desamparado, mas paga o preço da autoalienação servindo ao poder do qual, internamente, mantém distância.

O único objetivo de Acamante, primeiro astrônomo de Corinto, é a manutenção do poder do rei Creonte. Ele não tem receio de usar todos os meios possíveis para alcançá-lo.

Agámeda, proveniente da Cólquida e ex-aluna de Medeia, é construída como uma figura antagônica. Ela vive todo seu potencial destrutivo a fim de prejudicar Medeia, por inveja, ódio, decepção, amor não correspondido e um profundo sentimento de inferioridade.

[11] Segundo H. G.-A., sociedades se definem em quatro níveis:
- economia: sociedades balanceadas > não há acúmulo de bens, mas distribuição justa
- nível social: sociedades de parentesco / clãs
- política: sociedades pacíficas e igualitárias de consenso
- visão de mundo: sociedades sacrais; não há pensamento dualista (separação de civilização e natureza)

[12] Medievalista e antropólogo francês (*1923).

[13] Lista dos significados dos nomes das principais personagens no anexo.

[14] Ela foi testemunha dos momentos imediatamente antes da execução de sua irmã (sacrifício fundamental) e dos distúrbios sofridos pela mãe após o assassinato; seu trauma é fortemente ligado a locais (por exemplo, o poço no pátio do palácio real) e se expressa fisicamente pela perda quase completa do controle do corpo.

Jasão é uma figura fraca, o contrário de um herói brilhante. Passividade, fraqueza e medo levam-no a pactuar com o poder.

A figura de Medeia, criada por Christa Wolf, é uma Medeia desmistificada, possível. Uma mulher que, na busca pela verdade, vai ao ponto extremo de questionar e modificar a própria imagem, descendo para o lugar mais interno do desconhecimento, a fim de sair do sistema fechado que é o desconhecer.

Ela é pacífica, prestativa, justa, mas não se contrapõe ao mal porque não acredita nele. Por sua atitude filantrópica, ela paga no final com a sua expulsão, o assassinato de seus filhos e a perda de quase todas as relações sociais. No seu último monólogo encontramos uma Medeia que, com exceção da própria vida, perdeu tudo o que lhe era caro e valioso, também a esperança, o medo, o amor e a dor. Ela está preenchida de um vazio que ela chama de liberdade. Nesse momento, Medeia faz sua maldição sem precisar do nome de algum deus (como a Medeia de Eurípides), e sim no seu próprio nome. Ela faz a soma, julga e pune.

A tradição ocidental, à qual pertencem as figuras da mitologia helênica, começa no oriente. "Do mar negro passando pelo Peloponeso até Atenas se desenvolve o caminho que, passando por Roma e a Idade Média cristã, leva até nós". Este é o caminho que Medeia faz "da profundidade dos tempos ao nosso presente". (Marie-Luise Erhardt em *Medeia: Uma figura no limite dos tempos.*)

O prólogo do romance menciona o termo acronia, definido como "uma época dentro da outra". A acronia possibilita o encontro desejado entre pessoas de tempos diferentes num espaço sem corpo, num corpo sonoro de vozes em cujo centro vibra a voz de Medeia. É aqui, que "os tempos se encontram" e o "nosso tempo nos atinge/encontra". (Christa Wolf no prólogo do romance)

O diálogo entre posições mitológicas e modernas revelam que o que percebemos como barbárie no mito, ainda hoje é parte de nossa cultura. O tempo que passa não resulta necessariamente numa melhora, numa evolução em direção a mais humanismo. "E eu, para onde irei? Haverá um mundo, um tempo com lugar para mim?" Com essa pergunta, no fim do romance, Medeia abre um horizonte utópico.

***Pascal Berten** é ator, bailarino e tradutor.

ANEXO

Biografia

Christa Wolf (nome de nascença: Ihlenfeld) nasceu em 1929 em Landsberg an der Warthe (hoje: Gorzów Wielkopolski, localizado na Polônia). Seus pais eram comerciantes; em 1932 nasceu o irmão Horst. Em janeiro de 1945 a família se refugiou em Mecklenburg (nordeste da Alemanha). Após a conclusão da escola em 1949, ela se afiliou ao SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha) e começou seus estudos de germanística (linguística e literatura alemã) na universidade de Jena e Leipzig. Ela casou com Gerhard Wolf e teve duas filhas. Durante sua vida ela trabalhou como revisora, jornalista e autora. Sua obra é influenciada pelas transformações políticas e sociais na Alemanha, as viagens para diversos países da Europa e Estados Unidos e o intenso contato com outros autores.

Christa Wolf foi uma pessoa da vida pública que opinava e questionava abertamente em palestras, discussões e publicações. Durante três anos ela foi *Informante Secreta* do Ministério de Segurança do Estado (1959 – 1962) e durante 24 anos ela e seu marido foram observados e vigiados pelo mesmo órgão (1965 – 1989). Em 2011 Christa Wolf faleceu em Berlim.

Lista dos significados dos nomes das principais personagens

Agámeda: *a superinteligente, superlativo de Medeia*
Acamante: *o infatigável*
Aretusa: *ninfa da ilha Ortígia próximo a Siracusa*
Arina: *deusa do sol e do fogo*
Glauce: *a luzidia, a clara*
Ídia: *aquela que sabe*
Ifínoe: *filha de Preto de Tirinto; enlouqueceu como castigo divino*
Jasão: *aquele que cura*
Creonte: *o soberano*
Leucon: *o iluminante, o branco, o pálido*
Lissa: *a loba; loucura, fúria; paixão imprevisível*
Medeia: *aquela que dá conselho, que cuida, que reina*
Mérope: *na mitologia é o nome da esposa de Sísifo de Corinto e mãe de Glauco; também esposa de Pólibos de Corinto, que cria Édipo, trazido por um pastor*
Estro: *o furioso, aquele que tem paixão*
Présbon: *o importante, o venerável*

Conexão

Palavras do mestre Santiago García*

no Dia Internacional do Teatro

Os homens e as mulheres se tornaram verdadeiramente humanos quando começaram a celebrar a vida e a conservar a memória. Quando entenderam que viver era mais que buscar comida e abrigo e quando compreenderam que se tornavam melhores pessoas se celebravam o que a existência tem de bom e compartilhavam a memória.

É então que nasce a necessidade de narrar e com ela a arte de representar. Uma arte que tem o dom especial e irredutível da presença humana. Esse dom está no teatro e faz com que umas pessoas arrisquem sua vida narrando com seu corpo e com sua voz ante outras para desentranhar os mistérios da existência humana.

Alguns humanos, sobretudo os financistas e banqueiros do mundo, ou seja, os novos mercantes, querem que voltemos atrás e que a humanidade seja obrigada a pensar somente em sua sobrevivência.

Para isso endividam os países e os obrigam a tomar medidas repressivas contra seus povos. E isto não é alheio ao teatro, já que nós temos dedicado a existência a exigir o tempo e o espaço para a criação como um direito humano inalienável. E esse direito cada vez mais diminui e é substituído pela banalidade. Mas não conseguiram, ou pelo menos não completamente, graças entre outras coisas ao teatro que permite ao mundo e ao país refletir sobre o que somos, o que queremos ser, o que amamos e também o que repudiamos…

Nós, homens e mulheres do teatro colombiano, sabemos que é possível falar do que nos causa dor e do que nos alegra e que também se pode, como na cena, entender os conflitos.

Sabemos isso porque formamos grupos e públicos, sabemos conviver entre diferentes e tramitamos as divergências na criação, um lugar sagrado e misterioso que permite recriar a vida e, portanto, contribuir para transformá-la.

Neste Dia Internacional do Teatro de 2012, chamamos o mundo do teatro, os atores e as atrizes da Colômbia para que não abandonem o barco da criação. É o único lugar onde não se naufraga. É certo que não é fácil permanecer nele, porque é um lugar de risco, mas de grande satisfação porque é o lugar onde podemos rir, inclusive, das passageiras pompas do poder.

Neste dia chamamos também os governantes e funcionários do Estado para que voltem a colocar a palavra cultura em seus discursos, mas sobretudo em seu pensamento; e para que entendam que uma democracia é impossível sem artistas de dedicação sistemática e artistas populares que sejam capazes de criticá-la sem que tenham que pagar com a exclusão por isso.

Apesar de tudo, alguns de nós têm se mantido no barco da criação e hoje, trazemos esta mensagem para nosso dia:

O teatro é uma arte capaz de representar o que a sociedade tem de oculto. Permitam-nos fazê-lo porque é uma necessidade social demonstrar, como estamos fazendo com muitos outros e outras, que um outro mundo melhor é possível.

***Santiago García** é dramaturgo e diretor, fundador do Teatro La Candelaria de Bogotá/Colômbia.

ENRIQUE BUENAVENTURA

E O TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI (TEC)

**No existe problema personal
que no sea de todos
y por eso no existe solución
personal que no sea una fuga**

Enrique Buenaventura

Marília Carbonari*

Década de 50: novos ventos na América Latina

A partir da década de 50, um grande movimento teatral iniciado nos países do cone sul, chamado *teatro independiente*, se espalhou por toda a América Latina recebendo nomes diferentes em cada região: teatro novo, teatro experimental, teatro livre. Esse movimento, decorrente de um processo social de organização dos trabalhadores que se desenhava desde a década de 20, transformou a prática do teatro latino-americano a partir de três pilares fundamentais: a construção de uma nova dramaturgia nacional que tratasse de temas referentes ao dia a dia de cada povo a partir de um questionamento histórico da nossa realidade; o engajamento político de grupos que se formaram para propor uma nova função do teatro onde a diversão seria composta pela reflexão sobre o meio em que vivemos; e a experiência prática de uma nova organização de trabalho onde a obra criada pelo grupo fosse um trabalho coletivo, rejeitando a hierarquização praticada pelas companhias de teatro comerciais. Todos esses aspectos eram voltados, na realidade, para a construção de um teatro que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas como resultado da preocupação de representar no palco um mundo em processo, revelando as forças que agem historicamente e dão origem às ações das personagens, ou seja, às nossas ações.

Ao questionar os modelos teatrais europeus e nossas cópias “tupiniquins”, o movimento teatral iniciado na década de 20 se engajou na construção de um novo teatro buscando tanto no objeto como na forma uma nova expressão artística. O trabalho de Hermilo Borba Filho (Brasil), Leónidas Barletta (Argentina), Oswaldo Dragún (Argentina), Jorge Días (Chile), Carlos Solórzano (Guatemala), Atahualpa del Cioppo (Uruguai) e Enrique Buenaventura (Colômbia) são alguns exemplos dos dramaturgos e diretores que se lançaram na árdua tarefa de renovar, e muitas vezes criar, o teatro nacional em

seus países. A influência dos acontecimentos mundiais das décadas precedentes; como a Revolução Russa, as greves gerais em diversos países da América Latina, a organização dos trabalhadores lutando pela soberania de suas nações e as experimentações artísticas ocorridas na Europa; é essencial para a compreensão das bases que proporcionaram tal inovação artística em nosso continente.

Sem hesitação de colocar em cena tantos questionamentos, muitos de nossos artistas se apropriaram das sugestões brechtianas a partir da realidade latino-americana. O espaço cênico da rua foi explorado por inúmeros grupos como forma de pesquisa e aprendizado da comunicação direta com o público popular. A ideia da rua como lugar ideal para o teatro épico segundo Brecht, e o palco visto como uma tribuna para debater-se ideias como propunha Piscator; foram instrumentos para a aproximação com as tradições culturais e as experimentações, com uma nova forma de pensar nossas tradições e nossa história.

Enrique Buenaventura

Em 1955, o espanhol recém chegado à Colômbia, Cayetano Luca de Tena, cria uma escola de teatro sob a jurisdição das Bellas Artes de Cali. Enrique Buenaventura, que estava trabalhando com o *teatro independiente* no cone sul, foi chamado para ministrar a disciplina de expressão corporal no novo Teatro Escuela de Cali. Desde o início Buenaventura desenvolveu seu curso trazendo elementos da cultura popular latino-americana para o teatro tradicional, que era estudado na escola de Bellas Artes. Depois de pouco tempo encenando clássicos espanhóis, Buenaventura decide escrever suas próprias obras. A partir deste momento a história do TEC estaria intimamente ligada à pessoa e à obra de Enrique Buenaventura.

Nascido na cidade de Santiago de Cali, em 1925, Buenaventura é considerado um dos pilares da renovação teatral na Colômbia e na América Latina. A influência e importância de suas obras têm superado as fronteiras do país e do continente. A reflexão sobre um teatro novo, a experimentação prática de representar no teatro as questões de nosso povo (pois as obras de Buenaventura falam sobre toda a América Latina) e a elaboração de um método de criação coletiva que respeitasse e reivindicasse a criação artística de cada participante do grupo, fizeram com que o trabalho do TEC se transformasse em referência mundial e atraísse à Cali artistas de todo o planeta.

Ao assumir a direção do Teatro Escuela de Cali, em 1956, Enrique Buenaventura enfrenta as dificuldades do período Rojas Pinilla de "ditadura dura", e organiza a escola para a formação de atores dentro de novas perspectivas.

> Como começamos? Com um anúncio nos jornais sobre a criação de uma escola de teatro. Os que responderam eram pessoas do povo, artesãos, operários, uma mulher de idade que não sabia ler nem escrever. Era a primeira vez que eu trabalhava nessas condições. As minhas experiências no Brasil, Argentina e Chile tinham sido realizadas com estudantes ou com pessoas de profissões liberais, algumas vezes operários, mas operários de grandes centros industriais que, individualmente, atingiram um nível suficientemente elevado para sentirem necessidade de realizar uma atividade cultural. (BUENAVENTURA; Enrique, 1974, p.31-43)

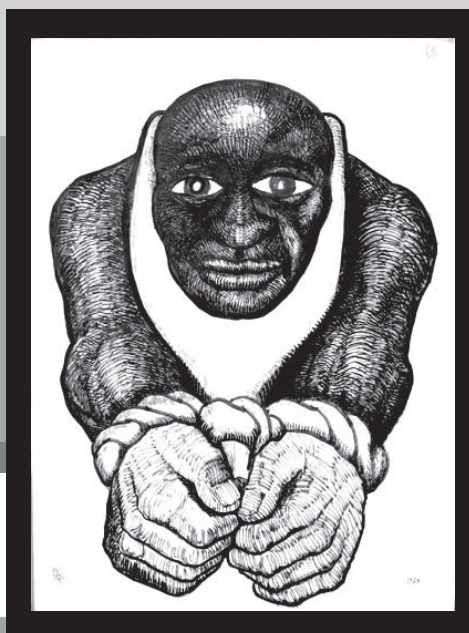
Teatro Experimental de Cali (TEC)

A intenção de trabalhar com um grupo heterogêneo era proposital, o Teatro Escuela de Cali estava interessado em enfrentar problemas diferentes do teatro tradicional e procurar outras soluções. O objetivo era criar um teatro popular.

Em 1958, o TEC teve sua primeira obra de repercussão internacional: *À direita de Deus pai* (A *la diestra de Dios padre)*. Escrita e dirigida por Buenaventura, a obra se baseia no conto homônimo de Tomáz Carrasquilla. O trabalho de criação dessa obra contou com uma investigação de materiais populares que poderiam servir para trabalhos teatrais e foi assim que, vasculhando a literatura popular, se descobriu este conto. A peça, apresentada no II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, recebeu todos os prêmios e foi reconhecida por sua qualidade dramatúrgica e teatral, sendo considerada como o nascimento do que iria se chamar o *Nuevo Teatro Colombiano (Novo Teatro Colombiano)*. Porém, Buenaventura sentia que poderiam ir mais longe, e foi através do conhecimento do teatro épico moderno de Brecht que o trabalho do TEC ganhou outros desafios.

As questões levantadas pela influência de Brecht e a realidade colombiana não demoraram a serem levadas à cena. Porém, na primeira experiência; a segunda versão de *À direita de Deus pai*; eles fracassaram. Através da prática do que acreditavam ser a "receita" de Brecht, o grupo do Teatro Escuela de Cali apostou na "ilustração" das ideias políticas do dramaturgo alemão, pensando que esse era o caminho mais rápido para atender às demandas sociais da situação colombiana, que oscilava sempre entre ditaduras "leves" e "duras". Porém a tentativa de aplicação das "fórmulas[1] brechtianas" mostrou-se artificial, pois não assimilava o contexto nacional e, ao inspirar uma atitude "revolucionária", o TEC acabou dissociando as ideias de Brecht de suas experiências. Em outras palavras, na busca da "fórmula" faltou a apropriação da atitude realmente revolucionária em Brecht: sua relação direta com a realidade vivida e o questionamento a partir da experiência concreta. Sendo assim, o grupo decide abandonar a obsessão por "copiar" Brecht e entregar-se à experimentação da obra como uma *Mojiganga*, uma mascarada feita pelos camponeses da

[1] Apesar do trabalho de Brecht ter sido recebido muitas vezes como uma "receita", ele mesmo sempre rejeitou a ideia de tal formulação.

Pinturas de Enrique Buenaventura (coleção Pedro Rey)

região de Antióquia (Colômbia). Sobre esse episódio Buenaventura comenta: "Fugindo à influência de Brecht para encontrar nós mesmos, estávamos na terceira versão mais próximos de Brecht do que na segunda". Contudo, a influência de Brecht no trabalho do TEC e de Buenaventura estava apenas começando. Após sua estadia na Europa e seu contato com as obras encenadas pelo grupo de teatro Berliner Ensemble (dirigido por Brecht até sua morte), as experiências com o teatro épico iriam se aprofundar, sempre na busca de uma reflexão a partir da realidade nacional e continental de nossa América.

O sucesso *de À direita de Deus pai* no Festival de Bogotá rendeu ao TEC o convite para uma temporada no *Théâtre des Nations* em Paris. Em 1960, o grupo vai à Paris e participa do IV Festival Internacional do Teatro das Nações com a peça premiada e com a obra *Histórias para serem contadas,* do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún[2]. O TEC ocupa o segundo lugar no Festival, ficando logo após o grupo alemão Berliner Ensemble. Nessa época Enrique Buenaventura decide ficar na Europa, enquanto o grupo retorna à Cali. Em sua estadia europeia Buenaventura aprofunda seus estudos sobre o teatro de Brecht, conhece diretores e trabalhadores de teatro, além de casar-se com Jacqueline Vidal, sua companheira e atual diretora do TEC.

Em 1961, Buenaventura regressa à Colômbia com uma bagagem enriquecida e uma preocupação: estudar a realidade nacional buscando um público popular. A influência do trabalho de Brecht nas pesquisas teatrais do TEC se aprofunda e representa para o dramaturgo colombiano um estímulo e um entrave. Ao comentar esse período Buenaventura diz:

> (...) esse fenômeno (o contato com Brecht) marcou a maioria dos escritores de minha geração na América Latina. A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo "útil" e esteticamente válido conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht, que escreveu as suas melhores obras no exílio, e num momento em que o mundo atravessava a sua mais sombria aventura, é para nós um exemplo. Não somos nós também uns exilados, embora no nosso próprio país? O cidadão de um país colonial é um exilado no seu país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas. A nossa vida é uma luta contra essas formas meio-assimiladas e contra as novas importações, parecendo-se muito com a vida daquele que foi obrigado a deixar o seu país. A diferença é que, em geral, se está muito mais seguro num país estrangeiro. (BUENAVENTURA; Enrique, 1974).

Ao se reunir com o TEC na Colômbia, o grupo havia se convertido em um grupo de teatro profissional e financiado pelo Estado. Essa nova situação financeira foi definitiva para o aprofundamento do trabalho de pesquisa. É neste momento que o grupo começa a criar sua própria forma de trabalho, se comprometendo cada vez mais com a realidade nacional e, pouco a pouco, com a luta social e política do povo colombiano. Entre 1961 e 1967 o TEC estreia inúmeras obras de autores europeus e de Enrique Buenaventura, que se estabelece como dramaturgo reconhecido no mundo todo. Passando por Lope de Vega, García Lorca, Molière, Fernando Rojas, Shakespeare e Sófocles, o grupo de Cali enfrenta uma forte repressão quando decide encenar em 1966 a obra *Ubu Rei*[3], de Alfred Jarry e *A Armadilha (La Trampa)* de Enrique Buenaventura em 1967, com direção de Santiago García. Essas duas obras marcam um importante passo para o TEC, pois ao assumir a crítica à repressão colombiana o grupo põe em cena, analogicamente, as ditaduras do Caribe e o abuso dos militares. Além de tratar da violência e da fome abertamente, o TEC não se fechou em seu teatro, participou ativamente de manifestações políticas, integrando-se ativamente no movimento estudantil de Cali. Neste ano,

[2] Oswaldo Dragún (1929-1999) foi um dos principais dramaturgos do teatro independente argentino. Em 1956 ficou conhecido por seu drama histórico-alegórico *La peste viene de Melos* (A peste vem de Melos).

[3] Primeiro experimento na via da criação coletiva.

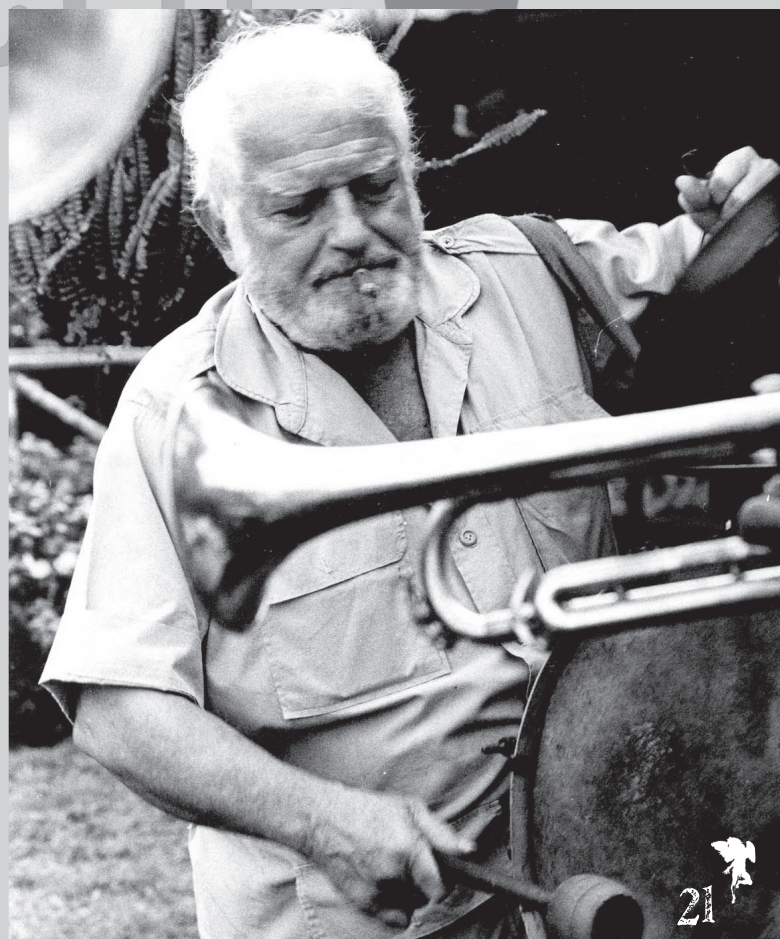
o governo colombiano alega falta de dinheiro e expulsa o coletivo teatral da Escuela de Bellas Artes. Neste momento, os integrantes do grupo procuram uma sede independente e constroem o Teatro Experimental de Cali (atual sede do TEC). A ajuda de estudantes, operários e artistas foi definitiva para a conquista da sala que será palco de uma grande atividade cultural. A situação social colombiana é tensa, a troca com o público se estreita, tornando mais ativa a participação do grupo no processo criativo. Buenaventura comenta esse período ressaltando a forte transformação cultural:

> A constituição dessa cultura é necessariamente um processo combatente e polêmico que inclui nosso trabalho artístico e a relação desse trabalho com o público. Com o público construímos as obras e as transformamos porque com ele construímos essa cultura. Resumindo: consideramos nossos espetáculos aportes discutíveis e discutidos para a construção de uma cultura de libertação e não uma cultura de repetição e de divulgação. (Situação atual do teatro na América Latina, Enrique Buenaventura).

A nova situação do TEC como teatro independente, demanda do coletivo algumas definições que direcionarão o trabalho do grupo durante muitos anos. Entre elas estão: buscar uma nova relação com o público, assumir o trabalho do artista como um campo de conscientização e debate entre o artista e o público, e aprofundar a pesquisa da história latino-americana e suas implicações políticas. É a partir de 1969, com o grupo já estabelecido na nova sede, que o TEC intensifica e aprofunda suas experimentações com o processo de criação coletiva, com as peças *Os Soldados (Los Soldados)*, de Carlos José Reyes, com direção de Buenaventura. A sistematização do método de criação coletiva se estendeu durante três anos, e foi com a peça *A Denúncia (La Denuncia)* que o método ficou conhecido. A participação do TEC no I Festival Internacional de Teatro de Quito (Equador) em 1972, foi importante para confrontar o método com o trabalho de outros grupos. Neste mesmo ano, ocorre na Colômbia inúmeros encontros onde se discute o novo método e se desenha um intercâmbio mais estreito entre os grupos de teatro colombianos. Estes encontros foram marcados por debates e exposição de problemas do "fazer teatral" na Colômbia. Em 1973, com o intuito de intensificar a discussão entre os coletivos, a Corporação Colombiana de Teatro (CCT) decide promover sua primeira mostra nacional com a participação de 20 grupos. A partir desse momento o TEC já é referência mundial do trabalho de grupo com criação coletiva e viaja o mundo inteiro divulgando seu método e suas obras.

Com uma história de mais de 50 anos de trabalho teatral ininterruptos, o TEC, sempre dirigido por Enrique Buenaventura e contando com a encenação de Jacqueline Vidal, desenvolve uma pesquisa profunda do processo de criação teatral coletiva como metodologia de trabalho. Essa persistência e resistência às intempéries políticas e econômicas de nosso continente fazem da trajetória do TEC um exemplo raro para o teatro latino-americano. A participação assídua do grupo na maioria dos Festivais de Teatro da América Latina nas últimas décadas mostra a importância e o reconhecimento desse trabalho que sempre se propôs novos desafios e nunca sossegou diante das "versões oficiais" de nossa história. A opção pela criação coletiva como forma de produção gerou muitos obstáculos; a gerência coletiva do grupo sofreu diversas crises e muitas pessoas entraram e saíram do coletivo nesse processo. Porém a insistência na busca de um teatro latino-americano e o reconhecimento da importância da participação de todos os integrantes do acontecimento teatral (incluindo o público) para contar e refletir sobre nossa realidade sempre manteve o trabalho do TEC com um comprometimento e qualidade que se tornaram referência para o teatro mundial interessado na crítica e transformação de nossa realidade.

Nas décadas subsequentes o TEC não interrompe seu trabalho. Passando por crises financeiras e novas formações, o grupo de Cali coloca-se claramente a tarefa de produzir uma dramaturgia própria que irá render-lhe, até 2003, ano da morte de Enrique Buenaventura, mais de 30 obras.

***Marília Carbonari** é atriz, diretora, professora e pesquisadora de teatro. Fez graduação na Unicamp e mestrado na USP, pesquisando teatro latino-americano. Trabalhou na Compañia Nacional de Teatro e na Universidad Experimental de las Artes na Venezuela em 2010 e 2011.

TÓPICOS PARA UM DEBATE SOBRE O CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)

O LIMITE TORNADO IMPULSO

Paulo Bio Toledo*

> "[...] para achar água é preciso descer terra adentro encharcar-se no lodo"
>
> *Oduvaldo Vianna Filho*

O Centro Popular de Cultura foi um Movimento absolutamente ligado às circunstâncias históricas de sua curta experiência: 1961-1964. De modo que é impossível observar o estrondoso movimento sem se ater ao complexo e contraditório quadro histórico nacional. A força do Movimento só existe se este for compreendido em perspectiva histórica, em relação dinâmica e enérgica com seu tempo, e *não* como algo *em si*, como poética ou experiência artística atemporal. O que se pretende discutir neste breve artigo diz respeito justamente a esta imbricação crítica do CPC com nossa história. Porém, há algo na experiência cepecista, justamente pela força com que enfrentou as circunstâncias do período, que desmonta paradigmas estéticos do presente e sugere possíveis horizontes futuros para uma arte radicalmente comprometida com nossa complexa sociedade.

Modernização conservadora

Expondo de maneira bastante simplória, temos que a partir de 1930 coloca-se em marcha no Brasil um processo rápido de "modernização" econômica, cujo auge se dá na década de 1950 com as políticas de aceleração do setor industrial realizadas por Juscelino Kubitschek - em 1956, por exemplo, pela primeira vez a renda gerada na indústria ultrapassa a do setor agrário. Paralelamente, todo este processo foi marcado por uma política dúbia e complexa que se convencionou chamar *populismo*.

Uma rápida olhadela nas circunstâncias do país apresenta um paradoxo trágico: para fazer parte de um mercado internacional deveras "avançado", para impulsionar sua acelerada "modernização", o Brasil apoiava-se em práticas "arcaicas", heranças de um sistema colonial de exploração. Assim, coexistiam aqui modernas tecnologias de produção na indústria com estruturas de *acumulação primitiva* no campo, tais como os latifúndios de exploração ultraconcentrados, coronelismo de leis próprias, servidão rural etc. Os sofisticados planos de aceleração do crescimento, os ímpetos liberais desenvolvimentistas conviviam com intermináveis massas periféricas nas cidades em relações de subemprego, informalidade total e abandono.

Nas décadas de 1950 e 60, a esquerda hegemônica no país e as parcelas mais progressistas da burguesia liberal denunciavam com indignação tal "discrepância", gritavam enfurecidos contra a persistência do "atrasado", da "exploração colonial" etc., ao mesmo tempo em que defendiam o desenvolvimento dinâmico da nação como se fossem fatores antagônicos desta equação evolutiva.

Entretanto, como afirma o crítico Roberto Schwarz: "as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual", ao contrário, deveriam ser vistas "como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso" (Schwarz, 2000: 13). O sociólogo Chico de Oliveira em sua *Crítica à razão dualista* escreve: "o processo real [brasileiro] mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado 'moderno' cresce e se alimenta da existência do 'atrasado'" (Oliveira, 2003: 32). Se tais formulações estiverem corretas, temos que a forma específica de reprodução do capitalismo nos países de sua periferia é marcada por uma contradição

formativa assimilada na famigerada expressão *modernização conservadora*. Ou seja, na periferia do Capital, o *desenvolvimento* repõe e conserva o *atrasado*. O *progresso* necessita do *arcaico*, cultiva-o e faz dele combustível. Assim, entre tantos outros exemplos, ao contrário do que se acreditava, a exploração servil no campo (arcaica) barateava o custo de reprodução do trabalho nas cidades e serviu a financiar a expansão da indústria (moderna), que por sua vez, respaldada pelo enorme contingente de reserva chegando ininterruptamente às cidades, reinaugura práticas *arcaicas* de superacumulação que mantém o (moderno) processo vivo, e assim por diante. Os modelos liberais de desenvolvimento não sobrevivem aqui sem a barbárie equivalente.

Mas a atmosfera *populista* dava o tom da luta social no período, suas variantes *trabalhismo, nacionalismo desenvolvimentista, nacionalismo popular* etc. formavam a espinha dorsal de uma luta que via o desenvolvimento do país como estágio fundamental e basilar para a melhoria social, para o fim das desigualdades ou mesmo para um futuro socialista. Para estes grupos progressistas e engajados, a principal luta a ser travada seria contra os *entraves* deste desenvolvimento, contra as barragens da modernização nacional. Era preciso combater os setores atrasados da economia, bem como o imperialismo dos EUA e seus asseclas, os quais manteriam o país refém de um mercado viciado - no qual caberia ao Brasil o papel resignado de exportador de *commodities* - e inundavam os setores chaves da economia com empresas e capital internacional. A disputa ideológica permanecia aprisionada no binômio: *entreguistas* x *nacionalistas*. Foram famosas as campanhas populares como a do: *O Petróleo é nosso*!, por exemplo. A esquerda hegemônica do período, em torno de um influente, embora ilegalizado, PCB, cerrava as fileiras no lado nacionalista. Daí é que surgem as "estranhas" alianças dos comunistas brasileiros com a burguesia industrial nacionalista. De maneira geral, conforme bem coloca Chico de Oliveira, passava despercebido: "o fato de que, antes de oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas" (Id. Ibid.: 33).

Os Centros Populares de Cultura surgem neste contexto e como parte constitutiva desta atmosfera.

Do positivo ao negativo

No início da década de 1960, acirram-se os embates em diversas arenas da luta social no Brasil. O trabalho organizado no CPC surge em meio a este furacão. Alinhado ideologicamente ao Partido Comunista e às veiculações teóricas do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) orienta-se por aquelas perspectivas da esquerda hegemônica, *nacionalista* e *desenvolvimentista*. O CPC almejava transformar a cultura em *meio* de luta política. Para isso, aproxima a produção cultural das classes populares - a arte deveria ser mais do que arte, tinha potencial para tornar-se arma objetiva na luta travada pelo *povo* contra o império e pela soberania nacional. O CPC adentra, então, no campo minado, repleto de tensões sociais, que estava se tornando o país.

O Movimento surge no final de 1961, quando jovens artistas ligados ao Teatro de Arena de São Paulo deixam o grupo criticando a estreiteza do projeto político desenvolvido ali - em 1963 Vianinha afirma com ironia "O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares..." (Vianna, 1983: 93) - e começam a desenvolver experiências de maior amplitude no Rio de Janeiro. O marco de fundação do CPC pode ser definido quando Chico de Assis dirige o texto de Oduvaldo Vianna Filho, *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, com estudantes universitários num trabalho marcado por ensaios abertos e a participação de centenas de pessoas no processo. Dado o sucesso e as dimensões da montagem - "cerca de oito meses em cartaz, com a média de quatrocentos espectadores por apresentação" (Costa, 1996: 76) - Vianinha e Chico de Assis vão à União Nacional dos Estudantes (UNE) pedir apoio material para continuarem os trabalhos. Nasce aí o CPC da UNE. A rapidez com que cresceu é fantástica, em poucos meses já contava com milhares de jovens em suas fileiras e com a abertura de CPCs regionais em diversas cidades pelo país (inclusive um importante CPC na cidade de Porto Alegre); organizou-se em núcleos de teatro, música, cinema, poesia, alfabetização, arquitetura, núcleo editorial etc., e os principais artistas do período passaram pelo movimento.

Esta cultura diretamente militante, de modo geral, não almejava apenas expor as injustiças e contradições, mas fazer da arte ferramenta na superação das mesmas. O jovem dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, em 1961, criticando o Teatro de Arena com o qual acabara de romper afirma que "sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, [o Arena] não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado" (Vianna, 1983: 93). Ou seja, parcela significativa dos atores culturais do momento passa a duvidar dos paradigmas produtivos burgueses em arte e mergulha em aventuras militantes de democratização e popularização da cultura.

Pátria o Muerte, espetáculo encendado pelo CPC PR, em Curitiba em 1960

5º caderno

Correio da Manhã

feminino

RIO DE JANEIRO, DOMINGO, 8 DE MARÇO DE 1959

“CHAPETUBA F.C.” Teatro de verdade

- O Teatro de Arena dá o seu melhor
- Tudo começou em 1955
- José Renato, um idealista vitorioso
- A importância do Seminário de Dramaturgia
- Oduvaldo Vianna Filho triunfa em duplo
- Augusto Boal faz “goal”
- Estabelecida a “revolução na América do Sul”

Texto de Van Jafa

Mamãe, "raspei o prato!"

FARINHA LACTEA NESTLÉ

Porém, concomitante aos combates desenvolvimentistas e anti-imperialistas da época, a *luta de classes* escancarava-se no país numa série de *fronts*, colocando em xeque as alianças conciliatórias do *populismo* em suas formulações progressistas: a tensão urbana aumentava com a industrialização acelerada e a chegada de enormes contingentes de trabalhadores expulsos das áreas rurais, já esta se incendiava com a explosão de violentos conflitos no campo e a influência das Ligas Camponesas[1]. O pacto populista perdia fôlego e o despontar da luta de classes com tal força decerto problematizava as diretrizes nacionalistas da esquerda e tornava a coisa mais espinhosa do que queriam os esquemas do PCB. Para Roberto Schwarz, deste choque, “nasciam perspectivas e formulações irredutíveis ao movimento ideológico do princípio, e incompatíveis com ele” (Schwarz, 2008: 79).

Com efeito, o trabalho ideológico do CPC, que no início levantava a bandeira do nacionalismo popular desenvolvimentista, passa a entrar em tensão com o próprio meio onde operava. Ora, ao mergulhar em contato com as massas alijadas dos processos históricos no Brasil, ao adentrar os obscuros caminhos do desmando e da exploração colonial persistente, os artistas do CPC assistiam o entusiasmo pela modernização entrechocar-se com a luta de classes interna e pulsante. Algo não casava bem. As peças de agitação, positivas e entusiastas do nacionalismo, que viajavam os recônditos do país, entravam em crise ao deparar-se com avançados empresários nacionalistas financiando e incentivando a exploração servil; com o Estado progressista (do trabalhista João Goulart), aliado até segunda ordem, mantendo pela força ou pela anestesia populista as mais arcaicas estruturas de organização social.

E é justamente neste ponto de tensão que mora a mais significativa força do trabalho no CPC. Aos poucos o Movimento passa a criticar tanto sua própria prática quanto seus objetivos políticos, e esta passagem do entusiasmo para a crítica aponta um novo vigor de produção (rapidamente interrompido pelo Golpe Militar em 1964). Ao reorientar sua relação com as massas, o CPC inverteu os limites duais da teoria nacionalista, a qual, entretanto, era sua atmosfera inicial. O interessante aqui é observar que a estrutura coletiva do CPC, dinâmica, experimental e em contato direto com as massas populares (no campo e nas cidades) colocou em crise, *por isso mesmo*, o próprio projeto que lhe dava origem e ampliou os horizontes da luta social.

No campo específico do teatro, podemos observar esta tensão indo mais adiante, pois além de fomentar assuntos cada vez mais críticos e verticais na análise do complexo nacional, tais conteúdos críticos engendraram ainda um impulso formal nas estruturas dramatúrgicas e de cena. A peça de Vianinha, *Os Azeredo mais os Benevides*, escrita em 1963, é um exemplo paradigmático de novas experiências épicas na dramaturgia. Vianna escrevera pouco antes a peça *Quatro quadras de terra*, texto sobre conflitos no campo em forma dramática, e no veloz processo de montagem e circulação da mesma o Movimento identifica seus limites formais: “A situação dramática não cria as suficientes alternativas verossímeis para o comportamento do personagem central” (Vianna, 1981: 290). Assim, logo em seguida, Vianna reescreve-a com o título *Os Azeredo mais os Benevides*, numa formulação épica e crítica à estrutura anterior. Ou seja, um pequeno exemplo, entre outros, de como o experimentalismo, a dinâmica produtiva, a atitude engajada do teatro impulsionaram o autor a uma crítica e renovação do material estético, tentando traçar linhas cada vez mais significativas de atuação política com o teatro.

Cena de leitura do texto do espetáculo *Auto dos 99%* no Teatro Guaíra em Curitiba

Seria um trabalho à parte observar esta questão nas produções e dinâmicas artísticas dentro da curta história do CPC. O avanço experimental impulsionado pelas características produtivas do Movimento manifesta-se em várias ações do grupo: mudanças de modo de produção no cinema, novidades experimentais no teatro, novas estratégias

[1] Bela memória destes violentos conflitos no campo encontra-se no documentário Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho, que na década de 1960 participava do núcleo do cinema do CPC. O filme foi um dos projetos do Movimento até ser interrompido pelo Golpe Militar - o objetivo era filmar a história do recente assassinato de um líder camponês no Nordeste usando como atores os lavradores da região. 20 anos depois, o cineasta retoma o material que restou escondido e filma este belíssimo documentário sobre o período e sobre a “transição democrática” agora em curso.

editoriais, autocrítica dinâmica para discussão interna etc. Aqui cabe observar que este áureo desenvolvimento quando brutalmente interrompido pelo Golpe[2] foi subtraído daquilo que o impulsionava e caracterizava, a saber, o contato com as massas. Após o Golpe, os mesmos artistas que participaram do CPC continuaram trabalhando e produzindo nas novas condições, agora apartados do povo, mas jamais voltaram a protagonizar experiências tão avançadas em arte. Ou seja, seu *impulso estético-experimental* parece ter sido menos o ímpeto ou talento individual dos envolvidos e mais a sua relação produtiva em contato direto com as classes exploradas. Rompido este elo, o horizonte de desenvolvimento estético regrediu significativamente[3].

Flávio Migliaccio e Francisco Assis em cena de *Chapetuba Futebol Clube*

Ou seja, e para concluir, quando o Movimento colocou a produção artística alinhada às massas trabalhadoras do país (trabalhando *para* elas e *junto com* elas) ele abriu novas perspectivas de superação crítica, tanto com relação aos esquemas políticos de então - os limites do populismo e do desenvolvimentismo - como com relação às verdades limítrofes construídas pela estética burguesa. O CPC sugestionou, por curto período, a junção revolucionária de arte e sociedade - de modo que a primeira perde seu caráter exclusivista e sublime e, por isso mesmo, avança de tal maneira a intervir materialmente na sociedade que a engloba. A fórmula explosiva assustava tanto que no primeiro dia após o Golpe Militar a experiência foi violentamente interrompida. Repressão esta que, diga-se de passagem, só chegou de fato a outros artistas e grupos politizados - embora apartados da massa popular - com o recrudescimento da ditadura em 1968.

***Paulo Bio Toledo é** mestrando no PPG da ECA-USP e possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela USP.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_______. *Um mestre na periferia do capitalismo.* 4ª Edição. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

VIANNA Filho, Oduvaldo. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* — v.1. Organização de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981

_______. *Teatro, televisão e política*. (Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto) 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Fachada do Teatro de Arena de São Paulo, década de 1950 (Acervo Funarte RJ)

[2] No dia seguinte ao Golpe Militar, em 1964, o CPC da UNE no Rio de Janeiro foi metralhado e incendiado.

[3] A este respeito, Cf. COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil e SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969

AS SEMENTES LANÇADAS POR GIANFRANCESCO GUARNIERI

O teatro brasileiro engajado pré-ditadura militar, entre o final da década de 1950 e meados da de 1960, além do teatro de resistência durante o próprio regime de exceção (1964-1985), têm no dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri um dos seus artífices exponenciais.

A peça *Eles não usam black-tie* (1958) abre não só a sua carreira de autor como todo um ciclo no teatro brasileiro. O final da década de 1950, lembremos, foi fecundo em revelações como o pernambucano Hermilo Borba Filho, o paraibano Ariano Suassuna e o paulista Jorge Andrade. Mas a estreia do texto de Guarnieri, montado por José Renato no Teatro de Arena, resultou um marco histórico. Logo em seguida, em questão de meses, veio sua terceira obra, *A semente* (1960), representada em pleno Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) pelo diretor Flávio Rangel.

Ambos os textos se passam no meio operário e exclui a presença de intelectuais, tão frequentes nas chamadas peças de esquerda. E ambos organizam o enredo em torno de uma greve em curso. E ambos, ainda, como apontou o crítico Décio de Almeida Prado, contrapõem a firmeza dos pais e certa indecisão e fraqueza moral dos filhos.

"Se na qualidade de escritor engajado Guarnieri nunca se recusou a tomar partido, na de poeta dramático equilibrou sempre a sua obra entre dois polos: a sedutora simplicidade das grandes explicações históricas – no caso, o marxismo –, e a extrema complexidade do mundo real dos homens. Daí o paradoxo (comum a toda boa obra) desse teatro: não é preciso partir de suas premissas ideológicas para admirá-lo enquanto lição humana e realização estética", anotou Almeida Prado no prefácio de *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*[1], destacando os textos centrados em fatos recentes do cenário político nacional, até o início dos anos1980, que alcançam momentos de elevada carga poética e metafórica.

Segundo o crítico, trata-se de uma dramaturgia de fundamentação eminentemente social, preocupada tanto com a questão de uma cultura de bases populares quanto com os modos de veicular valores estéticos que pudessem atingir o grande público. Por isso a obra de Guarnieri foi transformadora.

Para driblar a censura, Guarnieri tentava falar dos conflitos da realidade por meio de outras palavras. "As coisas correm então o risco de sair meio obscuras. Essas são as minhas primeiras incursões no reino das metáforas e dos

[1] GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1986, p. 16.

símbolos. Mas eu penso também que essa ginástica pode ser útil, no sentido de que nos obriga a mexer com a gente mesmo", declarou o autor no início dos anos 1980[2].

Em outro trecho dessa mesma publicação, ele é indagado: "Sua concepção de teatro, então, é fundamentalmente como problema e não como temas?". Ao que responde: "São coisas inseparáveis. Os temas implicam problemas e os problemas são temas. Eu amo o teatro pelo que ele tem de essencial: os atores, o público, os instrumentos, o que pode fazer, a montagem. Agora, não consigo desligar isso de alguma coisa que a gente tem para dizer, e aquilo que a gente tem para dizer está sempre ligado aos problemas que a gente enfrenta". Sua percepção, pois, era a do teatro como expressão da realidade nacional.

De volta a *Eles não usam black-tie*, Guarnieri reconhece o acaso com que sua peça veio ao mundo em conversa com o teatrólogo Fernando Peixoto, interessado na gênese do texto. "Foi acidental. Puramente acidental. Eu escrevia de madrugada por falta de sono, por lazer, sem qualquer pretensão, sem nunca imaginar em montar profissionalmente, talvez, quem sabe, três ou quatro espetáculos com o TPE [Teatro Paulista do Estudante], que continuava com outra diretoria (montavam peças brasileiras, mas tipo Artur de Azevedo). Escrevi sem compromisso, sem pretensão. O que aconteceu foi que o Arena entrou em crise. Muita gente teve que sair, inclusive o Boal e Vianinha [o diretor Augusto Boal e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho]. Problema de dinheiro. Do grupo mais firme, ficaram José Renato, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e eu. O Zé Renato decidiu montar *Eles não usam black-tie* para fechar o teatro, seria o último espetáculo"[3], afirmou. Mais uma prova de que a crise, apesar de tudo, move montanhas.

O desamparo social

Para o biógrafo de Guarnieri, o jornalista e dramaturgo Sérgio Roveri, ele colocou em ressonância a voz de uma gigantesca parcela da sociedade que sempre viveu a quilômetros de qualquer título de nobreza: os pobres, os favelados, os operários, os sedutores malandros do morro, os comunistas, os perseguidos pelos regimes políticos sangrentos, as prostitutas, os grevistas e mais uma infinidade de desamparados sociais a quem ele reservou um abrigo acolhedor que, mesmo sujeito a intempéries econômicas, políticas e sociais, nunca teve telhado de vidro: o palco.

"Guarnieri entrou para a história do teatro brasileiro principalmente porque, após o terceiro sinal, permitiu que as cortinas se abrissem para exibir a realidade de um tipo de herói até aquele momento pouco afeito às encenações: o homem do povo. Com tudo aquilo que ele podia reunir de mais sublime e mais mesquinho, de mais corajoso e mais covarde, de mais divino e mais sorrateiramente humano. Um herói que o público iria aprender a reconhecer no ponto de ônibus, na fila do desemprego, nos piquetes, na casa ao lado, na quermesse da igreja e, acima de tudo, no espelho"[4], argumentou Roveri.

O homem que escreveu mais de 20 peças e atuou em pelo menos 40 espetáculos e igual número de novelas, era filho de imigrantes italianos. Do músico e regente Edoardo Guarnieri, que morreu em 1968 após sofrer um

Eles não usam black-tie com Guarnieri como Tião e Eugênio Kusnet como Otávio. Na foto mais acima, Guarnieri atuando no espetáculo *Arturo Ui*.

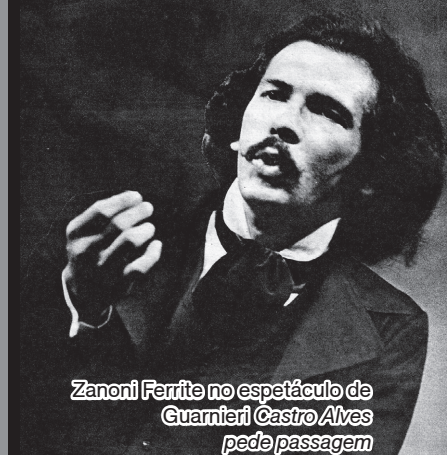
[2] GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um grito parado no ar*. Arte em Revista. São Paulo: Centro de Estudos Contemporâneos, n. 6, ano 3, out. 1981.

[3] PEIXOTO, Fernando. *Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri*. Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: n. 1, 1978.

[4] ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

Guarnieri durante gravação do filme *Eles não usam black-tie*

Com Augusto Boal, Juca, Flávio Império, na época de *A Mandrágora*

Como o personagem Tião em *Eles não usam black-tie* (1958)

Zanoni Ferrite no espetáculo de Guarnieri *Castro Alves pede passagem*

aneurisma enquanto subia as escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. E da harpista Elsa Martinenghi Guarnieri, vítima de enfarte cerca de quatro anos depois. De acordo com o filho igualmente idealista, eles eram artistas renomados, libertários e inimigos de qualquer regime que fizesse vistas grossas às desigualdades sociais. Por isso, Edoardo e Elsa exerceram uma influência arrebatadora sobre a vida e a dramaturgia de Guarnieri. "Transmitiram a ele não só o amor pela arte – primeiro a música, e depois o teatro –, mas também uma semente de inquietação social, uma obsessão quase que genética pela defesa das liberdades individuais", continuou Roveri.

Antes trilhar a escrita para teatro, militou no movimento estudantil, nas fileiras da Juventude Comunista e depois no Partido Comunista. Pouco mais tarde, perseverou ainda nos palcos do Teatro Paulista do Estudante, do Arena, do Oficina. Como cidadão, foi veemente na luta pelas eleições diretas para presidente da República em meados da década de 1980. O que o fez aventurar-se, inclusive, pela gestão pública na função de Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, entre 1984 a 1986, na sequência da mobilização pelas Diretas Já em todo o país.

Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri nasceu em Milão, Itália, em 6 de agosto de 1934. Morreu em São Paulo, capital, em 22 de julho de 2006, em função de complicações geradas por insuficiência renal crônica. Ele passou as últimas décadas de vida morando numa casa da Serra da Cantareira, entre montanhas e ar puro em plena região metropolitana.

O dramaturgo conhecido historicamente pelo cunho político de seus textos – citamos ainda o musical *Arena conta Zumbi* (1965), no qual dividiu a autoria com Boal enquanto Edu Lobo assinou os arranjos –, nunca perdeu de vista o horizonte do realismo socialista. "A questão da transformação, eu acho que continua. Não escrevo nada que não vá transformar. Agora, ao mesmo tempo, não posso me esquecer daquela tendência à ingenuidade na nossa juventude. De achar que vai dar tudo certo, é assim mesmo, ah, não tem galho, porque a gente sempre termina ganhando. Depois, percebemos que não era nada disso. O que realmente não admito é deixar a bola cair. Há momentos em que cai; puxa, tudo é uma bosta. Mas isso é um momento e, depois, deixa de frescura, bicho, vai em frente"[6].

Uma das últimas histórias de sua autoria que viu encenada em vida foi *A luta secreta de Maria da Encarnação* (2001). Montada na capital paulista no mesmo ano por Marcus Vinícius Faustini, narra a história da protagonista-título que, enquanto procura as duas filhas desaparecidas, recorda sua sofrida trajetória. Encarnação que trazia algo da força descomunal da personagem Romana de *Eles não usam black-tie*, tão brilhantemente interpretada no palco por Lélia Abramo e, no cinema, por Fernanda Montenegro.

Ao adotar o ponto de vista de uma mulher humilde, o autor disse priorizar as camadas sensível e subjetiva afeitas ao universo feminino, independente da sua classe social. Acreditava que *A luta secreta de Maria da Encarnação* funde a verve do teatro dos anos 70, fortemente épico, social, mais rente à realidade, e o teatro dos anos 80, preocupado com os dilemas individuais, "quando o sonho de mudar o mundo se desfez e as pessoas passaram a se questionar"[5], como afirmou.

[5] PAREJA, Luciana. *Guarnieri cria épico subjetivo e social.* In: Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 16 nov. 2001.

[6] SANTOS, Valmir. *Guarnieri relembra Zumbi e Tiradentes.* In: Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 27 abr. 2005.

GRUPO TEATRO ANDANTE

Espetáculo *Olympia*

Ângela Mourão com a colaboração de Paulo Barcala*

Nosso rebento, nascido em 1990, filho do encontro entre a bailarina Ângela Mourão (essa que aqui vos escreve) e o palhaço Marcelo Bones, como já engatinhava há algum tempo, e talvez por isso o tenhamos chamamos de Andante, chega hoje aos 21 anos. O marco da maioridade confere à nossa trupe, aqui como alhures, uma rara longevidade no mágico (e conturbado) "mundo da quinta arte".

Um belo fado nos acompanha: "todo dia nascemos outra vez". Por isso é normal para nós fazermos ainda hoje o que os grupos de teatro são compelidos em seus começos: pular, à moda dos sapos, "por precisão, não por boniteza", e carregar muito piano – na forma de peças de cenário, caixas com figurinos e adereços, cases de som e luz, cadeiras para a plateia de ruas e praças, instrumentos musicais e tralhas de toda sorte.

Ambulantes, andarilhos, amantes do caminhar, alegres condenados ao recomeçar. Com essa alma cresceu o Andante. Antes do parto propriamente, os progenitores Ângela e Marcelo já criavam juntos desde 1987, pelos trabalhos do Grupo Palhaçadas em Geral (com espetáculo circense-teatral do mesmo nome, com *O Berro ou Como a Rádio Confusão Conta História de Princesa e Dragão*, com *O Grande Cello*, solo de Marcelo Bones na linguagem de palhaços), com oficinas no Festival de Inverno da UFMG e em ações sociais e políticas, cujo instrumento era o teatro.

Em 1991, partimos, eu e Marcelo, para a Europa em busca dos ingredientes que dariam ao Grupo um novo sabor. Acompanhamos diversos festivais interessantíssimos na França, na Espanha e na Alemanha. Por exemplo, assistimos à *Tempestade*, de Peter Brook, no encantador Festival de Avignon, dentre muitas outras obras e eventos surpreendentes nesta época em que ainda não tínhamos no Brasil os festivais que temos hoje, que nos permitem assistir a obras de todo o mundo. Foi um banho intenso de conhecimento teatral. Além disso, passamos um mês na Itália em um encontro – a primeira edição do projeto Cidades Invisíveis, do Grupo Potlach – com grupos e artistas de diferentes países. Trocamos experiências com diversos grupos do Terceiro Teatro da bota europeia, tais como, além do Potlach, o Odin Teatret, o Teatro Contínuo de Padova e o Due Mondi. Mergulho importante na pesquisa e na visão do que seria interessante receber como influência, principalmente na técnica, mas também uma visão crítica e o reconhecimento do que já era nosso, como linguagem, como visão do evento teatral, de nossa já existente identidade artística.

De volta ao Brasil, trouxemos no embornal uma rede de contatos com o Velho Mundo e a personalidade essencial do Andante. Em 1993, a peça *Por Um Triz* aborda o universo de crianças e adolescentes em situação de risco, à época do episódio que ficou conhecido como a Chacina da Candelária, ocorrida no mesmo ano, no Rio de janeiro, que resultou no assassinato, por policiais militares, de seis crianças e adolescentes e dois moradores de rua. Foi o primeiro trabalho do grupo a obter patrocínio, pelos bolsos da Unicef, com o projeto Busca-Vida: Uma Caminhada Teatral pela Cidadania da Criança. Foi nessa empreitada que o Andante ganhou os passos de Gladys Rodrigues, que caminha com o grupo até hoje.

Seguem-se *Os Vizinhos*, espetáculo de rua de 1995, *Tauromaquia*, dança-teatro de 1996, e *Musiclown*, para rua ou qualquer espaço, em 1998. Com o *Musiclown* trabalhamos

durante oito anos intensos e fizemos mais de 200 apresentações em Minas e em outros estados brasileiros, sempre em espetáculos gratuitos para o público.

O ano de 2001 nos trouxe uma novidade: a incursão de Ângela, com a direção de Marcelo, num vôo solo (influência dos grupos europeus que estimulavam os trabalhos solos de seus atores) com a peça *Olympia*, baseada na famosa personagem que animava as ruas de Ouro Preto entre 1950 e 70, quando a cidade vivia grande efervescência artística e turística. *Olympia* foi um salto que já vinha ganhando impulso com os espetáculos anteriores. Protagonizou seis temporadas em BH e uma no Rio, participou de diversos festivais, percorreu de norte a sul do Brasil 35 cidades de 17 estados, pelo projeto Palco Giratório do SESC Nacional, e ganhou três prêmios no Festival de Monólogos de Vitória, pouco antes de aportar na Argentina, no Festival de Teatro de Buenos Aires. Desde então Sinhá (como Olympia era chamada em Ouro Preto) nunca parou de caminhar, participando de diversos festivais no Brasil, circuitos teatrais, eventos artísticos, universitários etc. Em dezembro último voltou à Argentina para participar de três festivais de grupos de teatro (El Baldío, La Cordura del Copete e Compañia Nacional de Fósforos), em cidades da província de Buenos Aires.

A História de Édipo sai à luz em junho de 2008, levando o Andante de volta à rua, revivendo o mito numa montagem na qual tivemos como princípio manter o lindo texto de Sófocles com linguagem cênica contemporânea, entre andaimes metálicos, rock and roll e a forma de arena. Em 2010, *BarbAzul*, releitura do clássico de Charles Perrault, trata quase com leveza e ironia a terrível história do século XVII.

Durante esses 20 anos, juntaram-se ao Andante diversos companheiros que vieram e se foram e às vezes voltaram. Já há vários anos estamos coesos no coletivo formado por Marcelo, Ângela, Gladys Rodrigues, Glauco Mattos, que aderiu à caminhada em 2003, e Beto Militani, desde 2008.

No nosso baú de propósitos há coisas que vêm do berço do nosso rebento: o desejo e a intenção de produzir espetáculos de alta qualidade técnica, mas com forte poder de comunicação popular, capazes de dialogar com distintos universos, como, por exemplo, o do especializado público de festivais como o de Londrina aos moradores de Andrequicé, cidade mineira que, embora famosa por acolher o vaqueiro Manuelzão, guia e amigo de Guimarães Rosa, jamais tinha presenciado um espetáculo teatral.

Vem também do berço a experimentação de linguagens e de construções dramatúrgicas, na busca constante de imbricar poesia e política em nossa ação.

A rima andante-militante é para nós, inevitável. Sobrevivendo como equilibristas sobre o fio esticado das leis de incentivo e outros projetos, de escassa renda das bilheterias, aliás, como a grande maioria de nós teatrantes de grupo no Brasil, perseguimos dois objetivos centrais: enxergar a sociedade e seus desafios com o auxílio da lupa do teatro e compartilhar a poesia dessa arte com quem não tem acesso a ela, a maioria que está fora dos flashes da mídia, do centro das atenções, do mapa nacional dos recursos financeiros.

Essa nossa filosofia, claro, anda de mãos dadas com a ação coletiva. É extensa nossa folha corrida de participação em movimentos de teatro Brasil afora e exterior, buscando compartilhamento artístico, reflexão social e debate sobre as políticas culturais.

Dos projetos que povoam nossa cabeça consta o registro histórico dessa já longa caminhada, primeiramente em plataforma virtual e, num futuro que esperamos seja breve, em edição impressa.

Hoje, ao brindarmos nossos 21 anos, comemorados com uma mostra do nosso repertório em março de 2012, em BH, sentimos a confortante sensação de que escolhemos bem nosso nome, naqueles idos de 1990: Andante. Nunca paramos de caminhar e não pararemos de nascer a cada dia para cumprir nossa saga. Em cada anoitecer, quando colocamos nosso rebento pra dormir, temos a sensação de que já fizemos história, mas amanhã, ao cantar o primeiro galo, recomeçaremos!

***Ângela Mourão** é fundadora do Grupo Teatro Andante junto com Marcelo Bones.

Viúvas - Performance Sobre a Ausência com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Crítica
Viúvas

Jorge Arias*

O conteúdo político de *Viúvas* - Performance Sobre a Ausência é evidente. No programa diz que seu fim é provocar "reflexões sobre nosso passado recente de ditaduras militares latino-americanas". A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz refaz a pergunta de Hannah Arendt "por que aconteceu?". Chama ao "dever legítimo de todos os brasileiros lutarem para que se apure a verdade e se faça justiça". Isto é legítimo, necessário, urgente.

A importância destes propósitos e a força da mensagem tem fundamento em duas grandes questões, dois grandes temas de grau metafísico, mas que atingem todos os humanos e que compõem, sem se mostrar, os cimentos da obra: a natureza do amor (ou Eros) e o culto dos mortos.

A "paixão" erótica

A personagem de Sofia não acredita que a morte seja o fim dos homens e não consegue explicar completamente as mais profundas razões de sua própria conduta. Ela foi criada, na obra dramática de Ariel Dorfman e Tony Kushner *Viúvas*, como uma personagem ao sul da *Antígona* de Sófocles, uma heroína conhecida do Ói Nóis desde a produção do ano 1990, *Antígona - Ritos de paixão e morte*, que ganhou 13 Prêmios Açorianos de Teatro.

Junto com as alarmantes palavras do coro, Antígona poderia dizer na quarta cena do terceiro ato: "Amor, indomável Amor, tu que subjugas os mais poderosos; (...) nem os deuses imortais, nem os homens de vida transitória podem fugir a teus golpes; e, quem for por ti ferido, perde o uso da razão! Tu arrastas, muita vez, o justo à prática da injustiça, e o virtuoso, ao crime; tu semeias a discórdia entre as famílias. Tudo cede à sedução do olhar de uma mulher formosa (...); tu, Amor, te equiparas, no poder, às leis supremas do universo." Conforme a tradição órfica, Eros nasceu da união da temível Noite de Asas Pretas com o Vento, união que teve como fruto um ovo de prata no seio da Obscuridade; desse ovo nasceu Eros, que pôs o universo em movimento: "L'amor che move il sole e l'altre stelle"[1]. Nos poemas, mais antigos que Antígona, de Ibycus (século VI A.C.), o amor é uma força ainda mais perigosa: "Mas o majestoso poder do amor / que não dorme nem uma hora / correndo de Vênus arde em desejo, como um raio / Obscuro, como o vento da Trácia / assalta minha mente, / com um calor seco e delirante / inflama o sítio de minha razão e no centro da minha alma / guarda um império para um menino / sustentando um controle sem limites".

Marcuse, em *Eros e a civilização,* afirma agudamente que segundo Freud "a história do homem é a história de sua repressão"[2]. Assinala a oposição entre o que chama de "o instinto da vida" que identifica com Eros e "o instinto da

[1] ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia.* Paradiso, canto.

[2] MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización.* Seix Barral, 1969 pág. 25

Viúvas - Performance Sobre a Ausência

morte". Mas Marcuse identifica, como Freud, o Eros com a sexualidade: como consequência Freud acredita que o amor sexual entre dois humanos é associal, simplesmente porque exclui os outros. O Eros de Sofia não é sexual, não somente porque se dirige por igual ao marido e a seu pai e seus filhos, mas porque é muito mais forte, perdurando mesmo depois do fim deles. "O nosso deus corrige o mundo pelo seu dominamento / A terra gira com o seu grande poder" (*Viúvas – Performance Sobre a Ausência*). E, como escreveu Nietzsche "O cristianismo deu veneno para Eros beber, e o transformou em vício". O amor sexual, por mais forte que seja, decai com os anos, os belos jovens tornam-se velhos, sonhando com a ressurreição dos momentos de êxtase que somente podem ficar na memória, como simples imagens.

O culto dos mortos

O outro apoio temático de *Viúvas* é o culto aos mortos. Philippe Ariès observa que a ideia de que não há uma continuação da vida após a morte, que tudo termina, é uma ideia moderna, que apareceu no século XIX com o crescimento e as "luzes" da investigação científica[3]. É uma ideia que se relaciona com um estranho fenômeno cultural do século XX, que Eric Hobsbawn assinala em *História do Ocidente no século XX*[4], a tentativa de abolição do passado, que o personagem do Capitão expressa com eloquência: "A guerra terminou, mas dentro da memória de alguns, a guerra continua. Nós, os que temos fé e coragem para enfrentar o futuro, estamos dispostos a abandonar a carga do passado. Estamos dispostos a esquecer, se formos capazes de esquecer o passado as feridas poderão ir se curando". Sofia, no entanto, continua acendendo velas em homenagem aos mortos "para suas alminhas" e carrega suas cadeiras empilhadas, um símbolo dos desaparecidos, para que tenham onde se sentar, como se estivessem vivos, "como quem carrega o peso dos mortos". Aqui ficamos na presença da mais razoável relação com os mortos, o cuidado dos corpos, o

[3] ARIÊS, Philippe. *El hombre ante la muerte.* Taurus, 1999, pág. 87.

[4] HOBSBAWN, Erich. *Historia de Occidente en el siglo XX.* Pag.13.

respeito pelos cadáveres, que não são exilados do mundo dos vivos para o Céu ou o Inferno, mas que pertencem ao nosso mundo, numa relação que ainda permanece na prática do catolicismo, como no dia dos Mortos, no dia de Todos os Santos e no sacramento da extrema-unção. Os mortos sofrem uma metamorfose, mais existem ainda. Os índios Macusi, em Guyana, acreditam que depois da morte "o homem fica em nossos olhos".

Antígona foi a mais eloquente demonstração do culto aos mortos, que chegou até o sacrifício da própria vida. Sofia mantém as cadeiras até o fim, quando os corpos dos mortos aparecem à vista, e faz um último ritual funerário com o fogo que consome todas as cadeiras. Devemos lembrar que hoje, nesta América Latina, vimos um dos mais extraordinários e longos ritos funerários da história: o caminhar das Mães da Praça de Maio, ano após ano, até obter a reunião com os "desaparecidos", terrível eufemismo para "mortos em cadeias clandestinas", e em seguida o julgamento dos responsáveis. Mais de uma vez vimos nos rostos dos familiares, quando os restos apareceram, um surpreendente momento de alegria e felicidade, como se houvesse nesse reencontro com seres vivos, esses ossos dos filhos e maridos, o cumprimento de uma ordem superior. Este culto aos mortos não deve ter relação nenhuma com a ideia relativamente recente da imortalidade da alma, uma alma que moraria num mundo alheio, o Céu ou o Inferno. Este culto, no entanto, tem a mesma reverência que, ainda hoje, rodeia os velhos familiares. As origens dos cultos romanos, sua raiz, são a veneração dos antepassados; no Oriente, e especialmente no Japão, os antepassados mortos primeiro eram objeto de lembrança; depois uma imagem; sem a lembrança viva dos que os conheceram, seja o pai ou o avô, um passo mais adiante se chega a uma quase adoração. "A verdadeira religião do Japão, a religião ainda professada em uma ou outra forma, pela nação inteira, é esse culto que foi o fundamento de toda religião civilizada, o culto dos Antepassados (...) a história do culto dos Antepassados tem sido quase a mesma em todos os países e foi provavelmente contemporânea com as primeiras crenças em espíritos (...)". [5] Doutro ponto de vista, é claro que os mortos, por suas ideias e ações, estão presentes e governam os vivos com suas instituições, sistemas econômicos, criações de arte, filosofias; e os atuais conhecimentos de genética nos dizem que, em nossas células, nossos cromossomos, nossos "códigos genéticos", eles estão presentes, não por imortalidade, senão por uma presença permanente que nunca deixou de existir.

Ao fim, presentes os corpos e seus fantasmas no profundo do rio, o ritual termina. Eles têm direito a uma última metamorfose: Sofia faz uma fogueira com todos os mortos, na imagem das cadeiras. A história atinge um fim e os mortos têm uma nova presença num mundo onde sempre viveram.

***Jorge Arias** é pesquisador teatral e crítico do jornal *La República* de Montevidéu.

[5] HEARN, Lafcadio. *Japan: An attempt at interpretation.* General Books 2010, págs. 9 e 10.

Viúvas - Performance Sobre a Ausência

Espetáculo *A Bilha Quebrada* com direção de Clóvis Massa

CRÍTICA

Encontro de Presenças

O ESPECTADOR CÚMPLICE DA CENA EM A BILHA QUEBRADA

Newton Pinto da Silva*

Desde o início de *A Bilha Quebrada*, o espectador participa do acontecimento teatral de forma ativa. Um vigoroso jogo insere sua presença na concretização cênica, ampliando significados, interpretações e o processo comunicativo que se estabelece entre os praticantes do teatro (atores, técnicos e toda equipe de produção) e os receptores empíricos da experiência. A teatralidade que emerge do primeiro espetáculo do Coletivo Confúcios & Confusos resulta justamente deste encontro de presenças, ou seja, é no princípio gerador do fato cênico – o convívio entre artistas e espectadores – que o diretor Clóvis Massa alicerça sua montagem.

Primeiro é preciso observar o acontecimento na sua dimensão literária. O enredo da comédia se desenvolve durante uma audiência que tenta averiguar como e por quem um jarro foi quebrado, na noite anterior, em uma casa localizada numa aldeia holandesa. A senhora que é proprietária da bilha reclama que o objeto foi partido após ouvir a voz de um homem no quarto da filha solteira e exige que seja descoberto e punido o culpado. No julgamento, são colhidos os depoimentos da mãe, de vizinhos e do noivo da jovem, em um desenrolar de fatos e versões comandado pelo ardiloso juiz local. Para complicar a situação, tudo ocorre durante a visita de um desembargador que tem como missão inspecionar o tribunal local. A bilha quebrada seria uma metáfora do suposto rompimento da virgindade da moça.

A peça, escrita no século XIX pelo poeta, romancista e dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), propõe um intenso jogo de palavras, recheado de ambiguidades e equívocos. Os depoimentos são manipulados ao longo do tribunal pelo verdadeiro culpado, a quem o público conhece desde os primeiros momentos do espetáculo. É através da cumplicidade do espectador que se instaura o desequilíbrio cômico entre verdade e mentira, entre fato e versão. E, ao presenciar esta situação, a imagem que é vista em cena retorna aos olhos de quem assiste como um espelho no qual refletem os pequenos deslizes, erros, dissimulações e falsidades de todos nós. Além disso, o texto critica regras de conduta e preceitos morais, questiona a ética de alguns personagens e ironiza uma falsa moralidade, questões que prosseguem atuais ainda hoje. Como se fosse um membro do corpo de jurados, o espectador olha, participa, julga os personagens, mas também examina, e ri, de si mesmo.

Para que este efeito se instaure, outro fator determinante é a rigorosa composição da interioridade dos personagens para além dos clichês próprios da comédia. Neste sentido, destaca-se a unidade das interpretações do coletivo de atores, em especial de Claudia Lewis, Marcelo Mertins, Luís Franke e Larissa Tavares, os dois últimos vencedores do Prêmio Açorianos de Teatro como Melhor Ator e Atriz Coadjuvante de 2011, respectivamente. A salientar também os efeitos sonoros, rítmicos, dança e canto, realizados ao

vivo no decorrer da encenação pelo conjunto de atores, com a presença do diretor Clóvis Massa - caracterizado como habitante da aldeia - tocando um bumbo em cena. Tal fato potencializa a ideologia do grupo que vê o teatro como *prática coletiva de trabalho*[1]. Contribui para a eficiência do processo colaborativo de criação as propostas estéticas dos profissionais responsáveis pelo figurino (Rô Cortinhas), iluminação (Cláudia de Bem), maquiagem (Margarida Leoni Peixoto), trilha sonora (Marcão Acosta) e cenografia (Marco Fronckowiak).

O diálogo de presenças se completa na relação que o elenco estabelece, diretamente, com o público. Nas duas salas em que a peça foi apresentada (Teatro de Arena e Teatro Carlos Carvalho), em Porto Alegre, os espectadores, dispostos em uma semi-arena em formato de "U", compartilhavam do acontecimento poético em uma situação de proximidade com os atores. Esta relação de contiguidade reforça a ideia de colocar o espectador como cúmplice da cena. Em especial, na metade do espetáculo, durante o recesso do tribunal, há um silêncio proposital de mais de um minuto no qual os atores encaram os espectadores com olhares cúmplices, desafiadores e deliciosamente engraçados. Para ampliar o campo de focalização do público, o diretor realiza ainda um eficaz artifício que consiste em oferecer outros ângulos da cena ao fazer girar o cenário como se estivesse em cima de um platô. Por tudo isto, *A Bilha Quebrada* se constitui em um divertido e participativo espetáculo, no qual a teatralidade nasce do encontro entre um excelente texto e uma vigorosa encenação, concretizada, efetivamente, no olhar do espectador.

Espetáculo *A Bilha Quebrada* com direção de Clóvis Massa

Referências históricas

- Goethe dirige a primeira montagem do texto, em Weimar, em 1808.

- Em 1961, a peça estreia, em Porto Alegre, com direção de Linneu Dias. Lilian Lemmertz e Yetta Moreira participam do elenco.

FICHA TÉCNICA

A Bilha Quebrada: livremente inspirado na obra de Heinrich von Kleist / Direção: Clóvis Massa / Elenco: Luís Franke, Luciano Pieper, Renata Teixeira, Marcello Crawshaw, Claudia Lewis, Larissa Tavares, Marcelo Mertins e Ariane Mendes / Cenografia: Marco Fronckowiak e Yara Balboni (assistente) / Figurinos: Rô Cortinhas / Iluminação: Cláudia de Bem / Maquiagem: Margarida Leoni Peixoto / Objetos de Cena: Mauro Sobrosa / Trilha Sonora: Marcão Acosta / Tocador de Bumbo: Clóvis Massa / Assessoria de Imprensa: Guto Villanova / Fotos: Júlio Appel / Produção: Sandra Narcizo – MS2 Produtora / Projeto Gráfico: Didi Jucá.

***Newton Pinto da Silva** é jornalista, repórter cultural e apresentador da Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão (TVE-RS). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS).

[1] Expressão utilizada pelo diretor Clóvis Massa no texto de apresentação do espetáculo.

Teatro de Rua

A ARTE DE INVENTAR NOVAS CORES NO ESPAÇO URBANO

Este artigo originalmente foi publicado na *Revista Urbe nº2* de 2012.

O Amargo Santo da Purificação

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Qual é a natureza específica do teatro de rua? Qual a sua singularidade? De que forma ele se apropria do espaço público urbano? Segundo Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, o teatro de rua é o "teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio".

Uma das especificidades que o teatro de rua apresenta com relação às artes cênicas em geral é a ruptura radical com a barreira imaginária que demarca o palco e a plateia, separando atores e espectadores. Ele convida à participação todos os passantes, propõe interação e diálogo, incita à intervenção. Com o teatro de rua, o lugar cênico estilhaça-se, liberta-se, torna-se móvel, aventura-se num percurso traçado nas artérias da vida citadina. Ressurge o cortejo, a manifestação, a parada, a festa carnavalesca, o manequim, a máscara, a "commedia dell'arte". Uma vez eliminados os assentos fixos e a divisão rígida do espaço, novas relações entre o público e o espetáculo começam a desenhar-se. Antes de mais nada, o teatro vai surpreender um público novo, com grandes probabilidades de atingir aquele que nunca vai ao teatro. Mas a mobilidade da área de representação implica a mobilidade do público. A representação pode envolver os espectadores, ser rodeada por eles, dilatar-se, contrair-se, parar ou avançar: desloca-se livremente através do espaço: a ação respira.

Mas não é apenas a ausência dessa linha de demarcação que caracteriza o teatro de rua, ele se relaciona com as circunstâncias concretas que afetam o dia a dia dos cidadãos. Ao expor e denunciar os mecanismos de dominação

A Exceção e a Regra

Onde? Ação Nº 2

O Amargo Santo da Purificação

e exploração, ele convida os espectadores ao exercício da cidadania, a pensar e viver alternativas mais livres e justas de sociabilidade. Fazer teatro de rua não significa apenas apresentar ao ar livre os espetáculos apresentados em locais que chamamos de teatro, sejam salas convencionais ou espaços alternativos. Fazer teatro de rua é uma escolha que vê a rua como o lugar natural e desejável de atuação artística. O espaço urbano, de amplo e intenso acesso, permite romper com as barreiras e constrangimentos – muitas vezes elitistas e classistas – decorrentes da arte feita em espaços tradicionais, convencionais. É um projeto estético e interventivo que atua diretamente no dia a dia da cidade.

A rua é um lugar onde não se estaciona, é o lugar onde se circula, por onde o cotidiano escorre sem paragem. E aí é que o teatro de rua vai buscar a sua especificidade. A eleição da rua como lugar cênico implica a fusão da arte com a vida, a infiltração do teatro no cotidiano, e, ainda, a mobilidade, o movimento constante ou fugaz, a necessidade de surpreender um público anônimo, atarefado e movediço. Estas são as condições determinantes que fazem da rua, enquanto lugar cênico, a matriz de uma forma nova de teatro: forma nova, e recente, como recentes são as ruas citadinas, esfuziantes automóveis e de multidões apressadas.

A rua também é um lugar plural e fazer teatro de rua é apropriar-se desta pluralidade, acentuando o caráter público deste espaço diferenciado escolhido para representar. Como nos diz Judith Malina do Living Theatre: “A rua é um grande equipamento místico. Pertence a toda a gente, não pertence a ninguém. A rua é um caminho de passagem de um lugar para outro onde as pessoas não querem parar. A rua tem as suas próprias leis. Cada rua é diferente de qualquer uma outra rua tal como uma pessoa é diferente de uma outra pessoa. Cada rua tem a sua própria ambiência política e espiritual. Quando nós vimos trazer uma ideia para a rua nós vimos dizer ‘Nós estamos a invadir agora o vosso território porque nós queremos dar-vos conta da possibilidade de paz, de não ter um governo tirânico, de encontrar outros caminhos para organizar as nossas vidas, de nos livrarmos de alguns sérios abusos. Nós queremos trazer-vos esta mensagem’ ”.

O teatro de rua pode adquirir uma dimensão de imprevisto e de ligação com dinâmicas sociais que transcendem qualquer lógica dramatúrgica feita antecipadamente. Na rua, a performance teatral está constantemente exposta ao risco. Os atores não estão protegidos por paredes e cortinas, estão sob o olhar constante de qualquer transeunte. As regras confortáveis que regulam as relações entre atores e público de um teatro em espaço fechado desaparecem, o pacto ficcional se torna frágil, dando lugar ao imprevisto. Por outro lado, a contiguidade com o cotidiano revelada pelo teatro de rua pode ir para além dos marcos espaciais e temporais. Como nos diz Judith Malina, a estética dessa atividade artística “está baseada em tentar compreender a linguagem das pessoas nessa rua. Precisamos criar peças que possam falar em muitos níveis a muitas pessoas”.

O teatro de rua não se limita a tratar o espaço público como um mero receptáculo ou cenário descartável, mas sim pretende estabelecer com a espacialidade urbana uma relação marcante e íntima através da qual o espaço se possa reconfigurar ganhando novos significados e permitindo que estes últimos se conheçam

A Saga de Canudos

através da transformação dos seus próprios significantes materiais (paredes, sedes institucionais, construções). A representação teatral inclui a própria paisagem urbana, realizando uma apropriação teatral da silhueta da cidade e criando infinitas possibilidades expressivas que dialogam com a própria cultura da cidade. O lugar cênico do teatro de rua é o espaço urbano resignificado. Os espaços do cotidiano ganham novos significados e novas cores pela presença da performance teatral.

A rua impõe assim uma estética. Estética que é, em primeiro lugar, a do ar livre. O ar livre repele a "caixa ótica" e a ilusão naturalista. Mas o teatro de rua, enquanto modalidade particular de teatro ao ar livre, faz nascer uma estilística nova que lhe é peculiar. Segundo Peter Schumann, fundador do Bread and Puppet Theatre, "na rua as pessoas não são sensíveis a um teatro realista; é preciso criar metáforas, fantasias, espetáculos bruscos, violentos, sem psicologia; condensar toda uma história em alguns gestos, em algumas palavras; ou então organizar longas paradas, desfiles, cortejos". Logo nos primeiros espetáculos Peter Schumann percebeu que a figura humana se perdia entre os grandes edifícios nova-iorquinos; tornava-se necessário ampliá-la, dar-lhe volume, cor, relevo; e assim nasceram gigantescos bonecos com cinco metros ou algumas vezes mais.

Quando pensamos na rua, no centro urbano imaginamos que é preciso criar contraste com este enorme cenário que é a urbe. O concreto, a predominância do cinza e da fuligem torna todas as construções rapidamente pesadas e escuras. Por isso torna-se necessário o uso de cores vibrantes, texturas inusitadas e elaboradas, grandes bonecos, alegorias, máscaras, pernas de pau, movimentações de coros, música, canto e dança, que ampliam, desafogam e abrem o cotidiano conturbado e tenso para uma possível experiência poética. Quando estas interferências inusitadas acontecem, é como se a cidade fosse liberta por alguns minutos.

A rua é espaço de encontro, de troca, de comunhão. Onde não só o espetáculo importa, mas também, e princi-

Onde? Ação Nº 2

Onde? Ação Nº 2

A Saga de Canudos

A Saga de Canudos

palmente, a relação que se estabelece entre as pessoas. Por isso o teatro de rua deve ter sempre um caráter de acontecimento. Daí o valor de um acontecimento que recupera o lúdico e a tradição; que rompe com o cinzento da ansiedade; que valoriza a rua, seus transeuntes e o próprio artista, trazendo alegria ao invés de tensão, cor ao invés de violência, fantasia e imaginação sem pressa. A dimensão estética da política torna-se, então, muito clara. A abertura para a poesia, o lúdico e a celebração que a encenação na rua proporciona resensibiliza os sentidos do cidadão comum, habituado à tensão cotidiana. Apresenta-se a ele uma nova forma de perceber, ver e ouvir a própria cidade, que é vivida coletivamente – partilhada entre todos que estiverem dispostos a isso, nem que seja por apenas alguns segundos.

O teatro de rua, portanto, traz intrínseco na sua manifestação, valores significativos que expressam o combate à alienação e exclusão cultural, valorizando a nossa identidade e afirmando princípios libertários, criando um teatro popular, onde arte e política se fundem, voltado para a maior parte da população. Transformando a rua em palco de um teatro que se assuma como um constante repensar da sociedade, motivando uma releitura da vida cotidiana. No momento histórico em que vivemos, onde a grande maioria da população brasileira, por suas carências econômicas e culturais, não tem acesso às salas de espetáculos, o teatro de rua assume um papel fundamental na democratização da arte.

No momento em que são cada vez mais raros os verdadeiros encontros entre os seres humanos, em que a criação de não-lugares – onde não se estabelece contato, historicidade ou referência – é a tônica de nossa arquitetura, organização e consequente relação; se faz urgente e necessário a criação e manutenção de **lugares**, para que aconteça a retomada do homem na sua essência. O teatro como arte artesanal e corpórea, é fundamental para esta construção. Resignificar a existência do homem, constituir um espaço de possibilidades, talvez seja uma das características mais significativas do trabalho teatral, criar um campo fértil para semear as possibilidades do homem em todos os tempos.

A Exceção e a Regra

CARTA AO MAIS QUE HUMANO

Rogério Lauda*

Querido Caio, olá!

Escrevo-te, pois o pessoal da Terreira pediu-me pra falar de ti. Concordei, feliz com a ideia, mas preciso teu aval. Não é mais que apropriado a revista Cavalo Louco ser o veículo dessa conversa?

Tentarei depor naquele formato tão exercitado em anos de parceria – contar uma história.

Lá vai:

Era uma vez um menino chamado Carlos Adauri Gomes. Nasceu e cresceu no bairro Azenha, pro lado da Cascatinha. Ali, naquela década de 50, havia muita goiabeira. Carlos gostava de goiaba, que comia no pé. Também gostava de música, e um entre vários motivos dessa predileção, era ter descoberto que o canto o auxiliava no problema da gagueira. Assim aprendeu a gostar dos versos, das palavras em ordem matemática. Por essa época também descobriu que seu nome era o mesmo de um grande maestro – Carlos Gomes, enquanto nas redondezas se estabelecia “Caio”, apelido do pequeno comedor de goiabas. Na adolescência nasceria, com o “auxílio luxuoso de um pandeiro” – Caio Gomes – nome registrado de assinatura em cartório. Um nome pessoal e intransferivelmente artístico.

Conheci o Caio no início dos 80. Ele era da Tribo de Atuadores, Ói Nóis. Tocava percussão se acompanhando de voz clara, escandida. Às vezes vendia pão & poesia na noite. Era uma força irresistível – uma aura se emitia e o destacava e protegia. Um jogo de sombra com a personalidade, ator/personagem em conluio permanente.

Participou de inúmeras montagens – desde o Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz da Ramiro, passando pela Terreira na época da Lancheria Casa do Sol e início do Teatro de Rua em Porto Alegre. *Teon*, com sua linguagem silenciosa, era a descoberta da expressividade plural do corpo físico, delegadas a um segundo plano a voz e a palavra. *A Exceção e a Regra* em primeira montagem e *A História do Homem que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo* o colocavam definitivamente no circuito da arte como músico, poeta popular, do verso simples e direto. Mais tarde participaria da segunda montagem de *A Exceção e a Regra*, num convite do Ói Nóis para recompor a trilha em parceria com o Zezão. No fim dos anos 90 nos encontraríamos no Povo da Rua. Fizemos *Os Sete Pecados do Capital* juntos, sendo dramaturgia e música concepções originais. Em *O Sol Nasceu Pra Toldos* desenvolvemos um roteiro de poesias avulsas alinhavadas a músicas nossas. No Povo da Rua o bicho pega. Saímos para um ar e fundamos a Cia. Do Sol, daí surgindo de novo poesia & música: *Há Malas que Vem de Trem*, com mais Rosane Cardoso e Gregory Demétrio participando. Projetávamos um serviço completo com o *Barão de Itararé*. O Barão era uma espécie de alter ego histórico – real para o Caio.

Ele não falava muito de sua vida. Eu respeitava, pois percebia como justamente esse era o prato de equilíbrio de sua personalidade expansiva. Como palhaço que era, gostava de rir de si e dos outros. Funcionava um só com o pandeiro, o personagem amalgamando-se à vida do ator. Era rigoroso na escolha de repertório sempre simples, pautando-se pelo prazer de estar se fazendo o que se gosta. Popularmente, no dia-a-dia. ANARQUISTA. Colecionava frases, ditos, aforismos que expressavam sua ideologia libertária – “teatro pode ser feito em qualquer lugar, inclusive nos teatros”, do Boal, por exemplo.

Certa época, entre 2000/2002, seguíamos em dupla. Tocávamos e recitávamos em restaurantes, em bares, na Rua. Tivemos uma temporada memorável na Ilha de Santa Catarina. O lugar de movimento do arrabalde pesqueiro era frente ao cemitério. Ponto de encontro das galeras. Íamos pela manhã, fruta e vodca na mochila. Fechávamos a rua. Grandes, longos dias ao ar livre. A incrível aura do Caio. Ele ficava horas, eu saía, ia em casa, voltava e ele ainda estava lá, experimentando a poesia sem cansar.

Antes, em meados de 90, ele já apreciava a ideia de montar *A Revolução dos Bichos*, para a Rua. O projeto, iniciado na Terreira, concretizou-se a cerca de 8 anos, com Carolina Garcia, Arlete Cunha, Clarice Nejar, Marcelo Miltão, Jack Rosa, Tiago Demétrio mais eu. E, claro, com o Caio, dizendo que estava se aposentando e encerraria com CHAVE DE OURO nosso sonho.

Desde 2004 mudara-se para o Lami, comprando uma pequena casa com a venda da casa da Azenha, herança dos pais. Nos tornamos vizinhos. O Caio fez um investimento num bar onde atendia e também tocava. Chegou a iniciar com Tiago Demétrio uma escola musical – Sol-Do-La--Mi. Vivia muito pela orla, frequentando bares. E não bebia! A cachaça dele era trocar com as pessoas. Era pessoa popular, querida. O Lami era sua praia.

Nesse momento em que a história que se estabelece se mistura com a realidade, em que para ti, querido amigo, o exterior esfriou-se, o que te aquece é o que plantaste no seio da humanidade, com teu ser singular. Nessa nossa humanidade, tenho certeza, tua humanidade demasiado humana é o que perdura!

Finalizando, baixando o véu, lembrando que aquele projeto ainda está de pé, em processo – uma despedida ao estilo do Barão:

- Meu velho! Não posso lamentar não ter ido ao teu velório! Afinal, estamos quites: tu também não irás ao meu!

Com agradecimentos à Terreira,
Beijo do parceiro e amigo

***Rogério Lauda** é ator, diretor, músico e compositor. Fez a trilha sonora de diversos espetáculos teatrais e atualmente compõe o Grupo Povo da Rua.

FERNANDO PEIXOTO

"Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas.

Na verdade, a história do teatro latino-americano, sobretudo nas últimas cinco ou seis décadas, é muito mais a história fascinante e conturbada trajetória de seus principais grupos do que a continuidade e a invenção isolada de personalidades – por mais fortes e decisivas que tenham sido. É também esta a realidade do processo de desenvolvimento do teatro brasileiro."

(Trecho extraído do texto *Teatro de Grupo* de Fernando Peixoto e publicado na Revista "Máscara" – 1992)

Fernando Peixoto (1937-2012)

Ator, diretor, jornalista, professor e escritor. Fundador e membro da Escola Internacional da América Latina e do Caribe (EITALC).

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA E ESCOLA DE TEATRO POPULAR

A Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é hoje um dos principais centros de investigação cênica do país. Criada em 1984 no Bairro Cidade Baixa, sob o signo do teatro revolucionário de Antonin Artaud, a Terreira é um atelier artístico onde se desenvolve múltiplas atividades. Desde as oficinas teatrais de iniciação, pesquisa de linguagem e treinamento de atores, até a elaboração e montagem dos espetáculos do Ói Nóis Aqui Traveiz. Ao mudar de endereço para o Bairro Navegantes, em 2000, a Terreira se transforma em Escola de Teatro Popular, com o objetivo de preservar, difundir e socializar a proposta estética e política desenvolvida desde 1978 pelo grupo. O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. É um espaço que possibilita a sua utilização de muitas formas. É na Terreira que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz cria o seu Teatro de Vivência, com seus ambientes cênicos onde o espectador integrado ao espaço torna-se participante do ato teatral.

A Terreira da Tribo abrigou desde a sua criação diversas manifestações culturais, como shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, debates e celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Gerida de uma forma libertária pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, a Terreira é uma peça fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas porto-alegrense. Várias de suas manifestações já foram apropriadas pela cidade, como o Teatro de Rua, hoje com vários grupos atuando regularmente, e as Oficinas de Teatro nos Bairros da periferia. Atualmente, dentro do Projeto "Teatro Como Instrumento de Discussão Social", a Tribo desenvolve Oficinas Populares de Teatro em seis bairros da Grande Porto Alegre.

A Terreira possibilitou ao Ói Nóis Aqui Traveiz empreender uma política de sistematização e consolidação da experiência do Teatro de Rua, com montagens de "Teon – Morte em Tupi-Guarani" (1985), "A Exceção e a Regra" de Bertolt Brecht (1987 e 1998), "A História do Homem que Lutou sem Conhecer seu Grande Inimigo" de Augusto Boal (1988), "Dança da Conquista" (1990), "Deus Ajuda os Bão" de Arnaldo Jabor (1991), "Se Não Tem Pão, Comam Bolo!" (1993), "Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos" de João Siqueira (1993), "Independência ou Morte!" (1995), "A Heroína de Pindaíba" (1996), "A Saga de Canudos" (1999) e "O Amargo Santo da Purificação – Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella" (2008). Desde 1988 a Tribo desenvolve o Projeto "Caminho Para Um Teatro Popular", criando um circuito regular de apresentações em ruas, praças e vilas populares.

Dentro do espaço da Terreira a Tribo encenou os espetáculos "A Visita do Presidenciável" (1984), "As Domésticas" de Jean Genet (1985), "Fim de Partida" de Samuel Beckett (1986), "Ostal" (1987), "Antígona Ritos de Paixão e Morte" (1990), "Missa Para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo" (1994), "A Incrível História de Héracles" (1995), "Álbum de Família" de Nelson Rodrigues (1996), "A Morte e a Donzela" de Ariel Dorfmann (1997), "Hamlet Máquina" de Heiner Müller (1999), "Kassandra in Process – A Gênese" (2001), "Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process" (2002), "A Missão (Lembrança de Uma Revolução)" de Heiner Müller (2006). Em 2011 dentro da vertente de Teatro de Vivência a Tribo encenou "Viúvas – Performance sobre a ausência" na Ilha do Presídio.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz realiza ainda as ações Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz – Jogos de Aprendizagem (mostra do processo pedagógico das oficinas), Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem (com mostra de processos pedagógicos e apresentações de grupos do Brasil e da América Latina). Lançou em 2004 o selo Ói Nóis Na Memória que já publicou seis livros e três DVDs; edita a CAVALO LOUCO – Revista de Teatro que é distribuída nacionalmente a escolas de arte, universidades, bibliotecas públicas, pesquisadores, críticos e grupos de teatro.

Toda a trajetória da Terreira foi marcada pela ruptura, invenção e intervenção, buscando a transformação do teatro e da sociedade. Em 2009, novamente em outro espaço alugado (Bairro São Geraldo), a Tribo luta pela construção de uma sede definitiva no lugar de origem da Terreira, o Bairro Cidade Baixa.